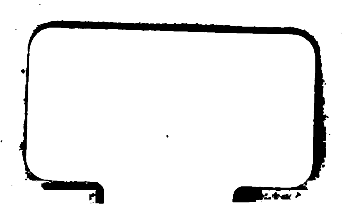

Google






SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS



Henrik Ibsens Jugenddramen

von

Dr. Roman Woerner,
Privatdocenten an der Universität zu München.

Mit zwei Beilagen.



München 1895
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck.

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen.

Inhalt.

Bemerkung.

Sämtliche aus H. Ibsens Werken angeführten Stellen in gebundener wie in ungebundener Rede sind, wo nicht eigens anders bemerkt wird, vom Verfasser übersetzt.

Der Übersetzer der Werke Ibsens ins Französische, M. Prozor, erzählt, es sei eine Zeit lang in Kopenhagen nötig gefunden worden, Einladungskarten mit der Bemerkung zu versehen: Man wird gebeten, sich nicht über „Ein Puppenheim" (Nora) zu unterhalten.

Dasselbe außergewöhnliche Interesse an diesem Schauspiel und den nächstfolgenden hat sich bald auch außerhalb des skandinavischen Nordens bekundet, sie haben überall die Geister und die Federn in Bewegung gesetzt. Kaum mehr zu zählen und zu übersehen sind nun die Aufsätze und Besprechungen in Zeitungen und Zeitschriften fast aller Sprachen, die selbständig erschienenen Studien und Versuche, die Volkshefte und Sendschreiben, zu denen der nordische Dichter und seine Schöpfungen Anlaß und Stoff geboten haben.

Auf ein rein ästhetisches Interesse an dem behandelten Gegenstande zu schließen, verbietet in vielen Fällen schon Titel und Überschrift: „Ibsen und die Ehe", „Ibsen als psychologischer Sophist" u. dgl. mehr. Aber kühn und rücksichtslos aufgegriffene Zeitprobleme, zu dramatischen Fabeln gestaltet, so gestaltet, daß die ketzerisch-revolutionäre Meinung des Dichters über „geheiligte" Einrichtungen und „anerkannte" Wahrheiten klar ersichtlich wird, fordern notwendig zuerst und vor allem ethische, und nicht ästhetische Beurteilung heraus, wirken, so lange sie neu sind, mehr durch den Stoff, als durch die Form,

lenken die Aufmerksamkeit mehr auf das Wollen des Autors, als auf sein Können. Dramen solcher Art fangen erst an, wie andere Kunstwerke zu gelten und betrachtet zu werden, wenn sie aufgehört haben, Tagesereignisse zu sein, oder sie verschwinden mit dem Tage.

Einer ruhigen, bloß ästhetischen Auffassung und Würdigung der Werke Ibsens — und zwar nicht der modernen allein — stand und steht außer dem herausfordernden Inhalt noch ein anderes entgegen: sie sind zum großen Teil auch in der Form revolutionär, setzen sich offen über hergebrachte Kunstregeln und Vorschriften hinweg, und verlangen eine Unbefangenheit des Urteils, die manchem in bestimmten ästhetischen Ansichten Aufgewachsenen schwer zu erringen ist. Der Verfasser hat an sich selbst erfahren, wie zäh das in jüngeren Jahren getreulich aufgenommene haftet, und den Geist schon durch die Zuversicht, mit der es ihn erfüllt, zur vorurteilsfreien, einsichtsvollen Prüfung des Neuen ungeschickt macht. Der Irrtum ist gewiß verzeihlich, nur darf nach gewonnener Erkenntnis der Mut des Bekenntnisses nicht fehlen.

Ist demnach der Gedanke an eine gründliche, rein wissenschaftliche Arbeit über Henrik Ibsens Dramen zunächst einem persönlichen Bedürfnis entsprungen, so hat doch zugleich auch die Überzeugung bestimmend gewirkt, daß die größeren bis jetzt erschienenen Arbeiten den Gegenstand, besonders in philologisch-historischer Hinsicht, nach den gegebenen Mitteln keineswegs erschöpfend behandelt haben.

Die Frage mag sich aufdrängen, ob es denn überhaupt geboten sei, die Werke eines Lebenden solcher Betrachtung zu unterziehen. In der That ist der Dichter trotz seiner vorgerückten Jahre bei unverminderter Lebenskraft, und mag noch einmal, wie er schon wiederholt gethan, einen Abschnitt seines

Schaffens beschließen und einen neuen beginnen. Aber die bereits begrenzten Perioden dieses entwicklungsreichen Dichterlebens werden in hundert Jahren nicht mehr abgeschlossen sein, als sie es jetzt sind. Und sie jetzt schon in ihren Wechselbeziehungen klar zu erkennen und darzulegen, ist unerläßlich, soll über die neueren und neuesten Dramen nicht ferner bloß ein Widerspiel sich kreuzender Meinungen herrschen, sondern einem ruhigen und gerechten Urteil Raum und Grundlage geschaffen werden. Es kann und darf nicht die Aufgabe der Litteraturwissenschaft sein, sich ausschließlich der Vergangenheit zu widmen, und die bedeutenden und bedeutsamen Erscheinungen der Gegenwart allein einer oberflächlichen Tageslitteratur zu überlassen.

Die hier unternommene Arbeit ist auf zwei Bände berechnet. Der erste soll die historischen und philosophischen Dramen Ibsens in allen ihren Voraussetzungen, litterarischen wie biographischen, eingehend erörtern, der zweite die modernen Bühnenwerke von der „Komödie der Liebe" bis auf die jüngsten herab. So enthielte der erste Band in gewissem Sinne den norwegischen, der zweite den europäischen Ibsen. Denn als Verfasser der „Nordischen Heerfahrt" und der „Kronprätendenten", der Dichtungen „Brand" und „Peer Gynt" und „Kaiser und Galiläer" wäre uns Ibsen immer nur ein hervorragender skandinavischer Dramatiker geblieben, durch die modernen Dramen ist er unleugbar ein Autor von europäischer Bedeutung und europäischem Einfluß geworden. Von den schon im Entwurf bearbeiteten Abschnitten des ersten Bandes wird einstweilen die Analyse der Jugenddramen vorgelegt, da sich mit diesen, für die Beurteilung und das Verständnis des ganzen Lebenswerkes wichtigen Anfängen, insbesondere mit dem noch unübersetzten „Catilina" und der

„Nordischen Heerfahrt“, bisher niemand im einzelnen beschäftigt hat. Leider war die einschlägige Litteratur nicht vollständig zu beschaffen, und so werden auch diese Kapitel, nach weiteren Studien an Ort und Stelle, noch ergänzt und erweitert werden können.

Von den benutzten skandinavischen Quellenschriften sind vornehmlich die folgenden anzuführen:

Halvorsen, Norsk forfatter-lexikon 1814—1880, III, 1—89.

Henrik Jaeger, Henrik Ibsen 1828—1888. Et literaert livsbillede, Kbh. 1888 (angeführt: Jaeger, Livsb.)

Derselbe, Henrik Ibsen og hans vaerker. En fremstilling i grundrids, Kbh. 1892 (Jaeger, Grundr.)

Derselbe, Illustreret norsk literaturhistorie (noch im Erscheinen begriffen).

Valfrid Vasenius, Henrik Ibsens dramatiska diktning i dess första skede, Hels. 1879. Dissertation. (Vasenius, Diss.)

Derselbe, Henrik Ibsen. Ett skaldeporträtt. Stockh. 1882 (Vasenius, Skaldep.)

Georg Brandes, Björnson och Ibsen. Två karakteristiker. Stockh. 1882. (Beide Aufsätze auch deutsch.)

T. Blanc, Norges förste nationale scene (Bergen 1850—63). Kra. 1884.

Von den sonstigen kritischen und litterarhistorischen Arbeiten über Ibsen sind zwei deutsche:

Emil Reich, Ibsens Dramen, sechzehn Vorlesungen, 1894.

L. Passarge, Henrik Ibsen, 1883,

und drei französische:

August Ehrhard, Henrik Ibsen, 1892.

Ernest Tissot, Le Drame Norvégien, 1893.

Charles Sarolea, Henrik Ibsen, 1891,

in Betracht gezogen worden.

Für die gütige Förderung der Arbeit sei hier den Verwaltungen der k. Bibliotheken in München, Berlin und Christiania der herzlichste Dank ausgesprochen.

I.

Im Jahre 1850 erschien zu Christiania im Selbstverlag des Verfassers ein dreiaktiges Drama: Catilina von Brynjolf Bjarme. Es war das erste Werk Henrik Ibsens, das er im Winter 1848 auf 49 — in seinem einundzwanzigsten Jahre — als Apothekerlehrling zu Grimstad heimlich des Nachts geschrieben hatte. Dies Buch ist jetzt eine große Seltenheit, denn es wurden nur fünfundvierzig Exemplare der kleinen Auflage verkauft, der Rest wanderte als Makulatur in einen Krämerladen, um dem Dichter und seinem getreulich mit ihm hungernden Freunde Ole Carelius Schulerud für einige Tage des Lebens Notdurft zu verschaffen. Doch war das Drama damals, besonders in Studentenkreisen, nicht unbeachtet geblieben. In der zweitobersten Klasse der Kathedralschule zu Christiania, wo die Schüler als Pensum im Norwegischen selbstgewählte Stellen aus Dichterwerken vorzutragen pflegten, wurden nach dem Bericht eines ehemaligen Schülers [1]) von

---

[1]) Des Professors L. Daae. (Halvorsen, III, 30).

mehreren ziemlich lange Stellen aus „Catilina" vorgetragen. Henrik Ibsen war nicht der einzige Jüngling, den die Ereignisse jener stürmischen Zeit: die Februarrevolution, der Aufstand in Wien, die Märztage in Berlin, die Erhebung in Ungarn und an andern Orten „in tyrannos" begeistert hatten.

Gab auch das Jahr achtundvierzig dem angehenden Dichter die rechte Stimmung und Anregung zu einem revolutionären Werke, so war es doch ein äußerer zufälliger Anlaß, der ihm gerade diesen Stoff in die Hand spielte. Um sich vom Apothekerlehrling womöglich zum Studenten der Medizin emporzuschwingen, hatte sich Ibsen in Grimstad verstohlens auf das examen artium vorbereitet, von dem die Zulassung zur Universität abhing. Sallusts Catilina und Ciceros catilinarische Reden gehörten zu dem Stoffe, der durchgearbeitet werden mußte. Er „verschlang" diese Schriften, und in wenigen Monaten war das Drama fertig.[1]) Der Held seines ersten Werkes — Catilina! das ward damals und später mißgünstig hervorgehoben. Hätte sich dem Dichter der Räuber zu seiner Zeit gerade dieser Stoff und nur dieser Stoff geboten, er hätte wohl auch statt „eines Catilina"[2]) den Catilina zum Helden erwählt. Den beiden jugendlichen Tyrannenhassern war eines gemeinsam: der Haß war, wie bei Schiller so bei Ibsen, aus persönlichen Verhältnissen und Lebensumständen entsprungen. Nur daß er bei Ibsen viel tiefer wurzelte und bis in des Dichters vierziger und fünfziger Jahre hinein in seinen Lebensverhältnissen und Erfahrungen immer neue Nahrung fand.

Der junge Henrik hatte seine Kinderjahre in einem schönen, behaglichen Heim verbracht, das seines Vaters Wohl-

[1]) Vgl. die Vorrede zur 2. Ausgabe (Beilage I).

[2]) Vgl. die Vorrede zu den Räubern.

stand und geselliger Sinn Jahr aus, Jahr ein mit Freunden und Gästen bevölkerte. Seine Vaterstadt Skien war damals eine kleine Stadt — nach der offiziellen Statistik von Norwegen zählte sie 1835 nur 3200, 1845 nur 4024 Einwohner [1]) — aber sie hatte ihre Aristokratie und ihre Plebejer. Zu der ersten Klasse gehörten außer den „hochgebildeten, wohlhabenden und angesehenen Familien" [2]), die in der Stadt selbst ansäßig waren, die Mitglieder einiger vornehmen Geschlechter in der Nachbarschaft und die Lehrer an den gelehrten Schulen Skiens. Die Aristokraten bildeten einen streng abgeschlossenen Kreis, so daß, in einem so kleinen Gemeinwesen, Reibungen zwischen ihnen und den Plebejern nicht ausbleiben konnten. Die ganze Stärke dieses Gegensatzes sollte Henrik empfindlich fühlbar werden, als — in seinem achten Jahre — das Geschäft des Vaters, und damit Glück und Wohlstand der Familie zusammenbrach. Der völlige Umschlag in den Verhältnissen, und mehr noch in den Gesinnungen und dem Benehmen der „Gesellschaft", machte auf den nachdenklichen, von früher Jugend an scharf beobachtenden Knaben einen unauslöschlichen Eindruck. In einem seiner frühesten Gedichte wird die Menschheit in zwei Klassen geteilt: die geladenen Gäste beim Feste des Lebens und die armen Zuschauer auf der Straße, die zu den beleuchteten Fenstern emporstarren, vom Nachtwind durchschauert.

Schon in seiner ersten Schulzeit hatten Ibsens gute Anlagen zum Zeichnen und Malen die Bewunderung seiner Kameraden erregt, aber die Künstlerträume und Hoffnungen, mit denen er sich trug, mußten unter den veränderten Umständen

---

[1]) Vasenius, Diss. S. 18 Anm.

[2]) Vgl. Ibsens autobiographische Mitteilung, Jaeger, Livsb. 14.

aufgegeben werden. Er war darauf angewiesen, möglichst bald sein Brod zu verdienen. Aus dem kleinen Skien kam er, sechzehn Jahre alt, in das noch kleinere Grimstad, ein Städtchen von 800 Einwohnern, statt in einer Malschule sein Talent auszubilden, sollte er Tränke mischen und Pillen drehen. Nun erst lernte er die ganze Bitterkeit seines Looses kennen: arm sein, das war nichts — mit heiterem Mute hat er später die erste Zeit seines Schriftstellerlebens in Christiania gedarbt und gehungert; aber dem angeborenen, übermächtigen Drange nicht nachgeben dürfen, das nicht sein sollen, wozu er sich im Innersten berufen fühlte: das ist dem künftigen Dichter des „Brand“ unmöglich geworden. Bezeichnend lauten die ersten Verse seiner ersten dramatischen Dichtung:

Ich muß, ich muß, es mahnt mich eine Stimme
In tiefster Seele — folgen will ich ihr.

„Catilina“ sollte kein sogenanntes historisches Drama werden. Auf dem letzten Blatte der Ausgabe von 1850 bemerkt der Verfasser: „Was die Thatsachen angeht, die diesem Stücke zum Grunde liegen, so sind sie allzu bekannt, als daß man nicht sogleich sehen sollte, welche Abweichungen von dem geschichtlich Wahren gemacht worden sind und daß das Geschichtliche blos teilweise benutzt wird, so daß es beinahe nur als Einkleidung für die durch das Stück gehende Idee zu betrachten ist. Daß sich der Verfasser geschichtlicher Namen für Personen bedient hat, die in Hinsicht auf ihren Charakter wie auf andere Umstände anders auftreten, als man sie aus der Geschichte kennen lernt, wird hoffentlich entschuldigt werden, zumal da diese Namen kaum so hervorragend sind, daß ihr Auftreten unter Verhältnissen, unter denen sie in der Geschichte nicht angetroffen werden, störende Eindrücke hervorrufen könnte.“ Als er diese Schlußworte (zuerst?) gelesen habe, sagt einer der

ersten Ankündiger des Dramas,[1]) sei er ganz bereit gewesen, die verlangte Verzeihung zu gewähren; nur hätte ihm nicht geahnt, daß sie auch für die Hauptperson, für Catilina selbst erbeten würde. Nach Ibsens Meinung — damals wie fünfundzwanzig Jahre später — sollte seine Auffassung der Hauptperson keiner Entschuldigung bedürfen. In der Vorrede zur zweiten Ausgabe (1875) weist er darauf hin, daß doch verschiedenes Große und Bedeutende an einem Manne gewesen sein müsse, mit dem es Cicero, der unverdrossene Sachführer der Majorität, nicht geraten fand, sich einzulassen, ehe die Dinge eine solche Wendung genommen hatten, daß mit einem Angriff keine Gefahr mehr verbunden war. Auch müsse man sich gegenwärtig halten, daß es wenige historische Personen giebt, deren Ruf bei der Nachwelt so ausschließlich in der Gewalt ihrer Widersacher gewesen ist, wie der Catilinas.

Vasenius hat sich die Mühe gegeben, ausführlich nachzuweisen, daß Ibsens Catilina dem Catilina der neuesten historischen Forschung völlig entspreche. Viel näherliegend und notwendiger erscheint, was bis jetzt unterblieben ist: das Drama mit seinen beiden Quellen genau zu vergleichen; denn aus den Abweichungen, Änderungen und Zusätzen wird sich erkennen lassen, was der Dichter hat darstellen wollen im Gegensatz zu dem, was er damals mit seinen Mitteln hat darstellen können. Seine jugendlichen Ansichten und Absichten sind aber einer um so gründlicheren Betrachtung wert, als der gereifte Mann erklärt, das Buch enthalte gar manches, was ihn später immer wieder zur Darstellung gelockt habe, manches wozu er sich noch bekennen könne.

Cicero und Sallust entwerfen uns — der eine mit den

---

[1]) in Norsk Tidsskrift for videnskab og litteratur udg. af Christian C. A. Lange, IV, 1850, 305 (Vasenius, Diss. 33).

grellen Farben des Anklägers, der andere mit den ruhigeren des Historikers — ein Bild von Catilina, das ihn als den ruchlosesten und verabscheuungswürdigsten Menschen seiner Zeit darstellt. Doch beide können nicht umhin, hervorragende Eigenschaften des Geistes und Körpers in ihre Schilderung aufzunehmen, die sich mit gänzlicher Verderbtheit und Verkommenheit nicht wohl vereinbaren lassen. Dem Manne, der mit den unsittlichsten Weichlingen und Schlemmern der Hauptstadt unaufhörlich allen zerrüttenden Lüsten gefröhnt haben soll[1]), wird wiederholt eine unglaubliche Ausdauer im Ertragen von Hunger, Nachtwachen und Kälte nachgerühmt,[2]) und was Cicero im siebenten Abschnitt seiner dritten Rede über ihn vorbringt, liest sich absatzweise wie das Lob eines bedeutenden, zum Lenken und Befehlen geborenen Staatsmannes und Feldherrn. Ganze Sätze könnten, mit leichter Änderung, von Julius Cäsar selbst gesagt sein. Catilinas stolzes Wort: „publicam miserorum caussam pro mea consuetudine suscepi“ (Sall. c. 35) wird gestützt durch Sallusts Versicherung, daß „das ganze niedere Volk“ (c. 37) Catilinas Unternehmen gebilligt habe und daß der „Staat“ sicherlich eine große Niederlage erlitten hätte, wenn Catilina das erste Treffen gewonnen oder wenigstens nicht verloren hätte (c. 39). Unter „der ganzen großen Menge“ der Anhänger Catilinas war nicht einer, der sich durch die ausgesetzten beträchtlichen Belohnungen zur Entdeckung der Verschwörung hätte verleiten lassen oder aus dem Lager Catilinas entwichen wäre (c. 36), und so wirft endlich noch die ausdrücklich bezeugte Tapferkeit und der Todesmut nicht nur des Anführers, sondern aller Verschworenen (c. 60; 61) einen versöhnenden Schimmer auf die Katastrophe.

---

[1]) Sall. c. 14; 15. Cic. I, 6, 10; II, 2, 4, 5, 10, 11.

[2]) Sall. c. 5; 27. Cic. I, 10; II, 5; III, 7.

Erinnern wir uns, wie sich der alte Strauchritter Götz von Berlichingen trotz der angestrebten Realistik unter Goethes Händen veredelt hat, „der arm getreuherzige Götz“, der einst in naiver Selbsterkenntnis den Wölfen zurief: „glück zu, lieben Gesellen, glück zu überall;“ ermessen wir an der idealen Gestalt Karl Moors, zu welch erhabenem Verbrecher Schiller den sallustischen Catilina emporgeläutert hätte, und betrachten wir dann, wie sich der unbelehrte, von der Welt abgeschnittene Apothekerlehrling von Grimstad diesen Charakter zurechtlegt — nicht um Ibsens Arbeit mit Götz und den Räubern nach ihrem dichterischen Wert zu vergleichen, sondern um in seiner Auffassung des geschichtlich Gegebenen das Hervorbrechen eines neuen Geistes, des Geistes unserer Zeit zu beobachten.

Die ältere Tragödie bedurfte eines Helden im eigentlichen Sinne des Wortes; der modernen genügt auch ein Mensch, denn ihre Losung ist nur: alles verstehen. Und ist auch alles verstehen noch nicht alles verzeihen, so wird dadurch das Gebiet des tragisch Wirksamen doch unendlich erweitert. Klopstock tadelte an Goethe „die blind gegriffene[1]) Natur ohne Auswahl und Verschönerung“, also die Ausdehnung des Kunstgebietes über die damals gültigen Grenzen; heute ist es wieder die blind gegriffene Natur, wieder die mangelnde Auswahl und

---

[1]) Nicht „blind gepriesene“ wie Brandes im Göthe-Jahrb. II, 26 (und in „Menschen und Werke“ S. 30) anführt. — So äußerte sich Klopstock gegen den deutsch geborenen dänischen Lyriker Schack Staffeldt, der ihn im Januar 1796 in Hamburg besuchte. Noch ungünstiger urteilte der Patriach über Schiller. „Schiller ist ihm nur ein Kraftmann, ein Nachahmer Shakespeares, der in seine eigenen Ungeheuerlichkeiten vergafft ist.“ Vgl. Staffeldts Beschreibung seiner Reise in Deutschland und Norditalien in Samlinger til Schack Staffeldts Levnet udg. af F. L. Liebenberg, Kj. 1851, Förste Deels andet Hefte.

Verschönerung, was die Älteren an den Jüngeren, Malern wie Dichtern, zu rügen haben.

Nichts wäre einfacher gewesen, als der Darstellung Ciceros und Sallusts lediglich das Gute über Catilina zu entnehmen, das Abfällige wegzulassen und die Verbrechen zu Rachethaten im Stile eines Karl Moor zu adeln. Aber es war einfacher als wahrscheinlich. Ibsen nimmt das Abfällige, wie den Stimmenkauf, unbedenklich auf; er beschönigt die Verbrechen nicht, weder die geheimen persönlichen, wie die Verführung einer edlen Jungfrau, den tempelschänderischen Umgang mit einer Vestalin, noch die öffentlichen, Aufruhr und Brandstiftung. Aber das von den Gegnern gespendete Lob läßt dem kritischen Blick des jungen Autors die Schattenseiten allzu schwarz gemalt erscheinen; er zieht zunächst ab, was von offenbar parteiischen Darstellern zu dunkel aufgetragen ist, und sucht dann das ganze, hiedurch einheitlicher gewordene Gemälde zu verstehen als das Bild eines von Natur edlen und reichbegabten Mannes, den seine Zeit und seine Umgebung mit ihrer Verderbnis zwar angesteckt und befleckt, aber im Grunde nicht verderbt haben. Die Worte des Geschichtsschreibers: animus audax—varius—sui profusus, ardens in cupiditatibus—vastus animus—nimis alta semper cupiebat—agitabatur magis magisque in dies animus ferox inopia rei familiaris et conscientia scelerum—incitabant praeterea conrupti civitatis mores — zeichnen auch den Catilina des Dramas, doch mit dem beträchtlichen Unterschiede, daß Catilina nicht mehr „ingenio malo pravoque“ dargestellt ist. So erhebt sich die Gestalt über das Gemeine, all die übrigen aufgezählten Eigenschaften rücken in ein verändertes, besseres Licht: statt entschiedener sittlicher Verderbtheit und Schlechtigkeit zeigt sich ein Hin- und Herschwanken zwischen Gut und

Böse, ein Gegensatz von Wollen und Können, wodurch der „kühne“, „veränderliche“, „stets nach allzu Hohem strebende“ Charakter wahrhaft tragisch wird.

Mit dieser Auffassung des Charakters ist zugleich die Idee des Dramas gegeben, oder vielmehr diese Auffassung ist die Idee selbst. Das bestätigt der Dichter in der Vorrede zur zweiten Ausgabe so bestimmt, wie bescheiden. „So manches, worum sich meine spätere Dichtung gedreht hat, — der Widerspruch zwischen Vermögen (evne) und Verlangen (higen), zwischen Wille und Möglichkeit, der Menschheit und des Individuums Tragödie und Komödie zugleich — kommt hier schon in nebelhaften Andeutungen vor, und ich faßte deshalb den Vorsatz, als eine Art Jubiläumsschrift eine neue Ausgabe zu veranstalten.“

Die Andeutungen waren nicht so unklar und nebelhaft. Die Idee des Dramas wird — in der ersten Fassung sogar deutlicher, als in der zweiten — von Catilina selbst ausgesprochen (A. I, Sc. 4 — S. 28 d. 1. A.):

„er det ei nok, at paa min Isse har
en mork, en fiendligsindet Skjaebne dynget[1])
al den Forbandelse der ligger i
Foreningen af aedle[2]) Sjaelekraefter
af varm Begeistring for[3]) et daadrigt Liv
med usle Baand,[4]) der kuer Aandens Straeben.“

Daß seine edlen Seelenkräfte, seine warme Begeisterung

In der 2. A. (S. 37) heißt es:

[1]) Herefterdags jeg på min egen isse
vil baere, hvad mig skaebnen fiendsk beskar, —

[2]) staerke.

[3]) varme laengsler mod.

[4]) kår.

für ein thatenreiches Leben elende Bande hemmen, die das Streben des Geistes ersticken — das empfindet er als den Fluch, den ein feindseliges Geschick ihm auferlegt hat. Das Wort „Bande“ ist in der zweiten Ausgabe durch das allgemeinere „Verhältnisse“ ersetzt. Aber daß die Verhältnisse, in denen sein edleres Selbst erstickt, insbesonders persönliche Verhältnisse — „Bande“ sind, das eben ist das Bezeichnende, das Moderne schon in diesen Anfängen einer jungen Kunst. Das stärkste Gegenspiel wird angewendet, um Karl Moor und seine Verbrechen zu rechtfertigen, um zu zeigen, daß da lediglich äußere Verhältnisse einen fleckenlos edlen Menschen in einen Räuber verwandelt haben. Ibsen dagegen versucht die „elenden Verhältnisse“ im Innern seines Helden als die Mächte darzustellen, die vor allen den edlen Seelenkräften zum Verderben gereichen. Einem besseren als Catilina hätten sich bessere Mittel, bessere Verbündete zur Rettung des Staates geboten; mit Genossen, wie er sie zu wählen gezwungen ist, kann nichts Großes, kann nur etwas Verbrecherisches ins Werk gesetzt werden. Aber nicht zu spät läßt ihn der Dichter das einsehen, läßt ihn nicht als Verbrecher wider Willen, der mit Bösen Gutes erreichen wollte, zu Grunde gehen: Ibsens Catilina erkennt klar, mit was für Männern er sich verbündet, er schleudert ihnen seine Geringschätzung mit so höhnischen Worten ins Gesicht, daß sie wütend die Dolche auf ihn zücken — ein feiner Zug! — und doch stellt er sich als Hauptmann an ihre Spitze. Zu sehr ein Kind seiner verderbten Zeit, sie einzurenken, will er wenigstens zerstören, vernichten, sich rächen, seinen glühenden Ehrgeiz befriedigen — ein Verbrecher aus verlorner Tugend.

Durch die Änderungen der zweiten Ausgabe, „starke“ statt „edle“ Seelenkräfte, „Verhältnisse“ statt „Bande“, sind — dem Dichter unbemerkt — Spuren seiner jugendlichen An-

schauungen verwischt worden. Treffend sagt H. Jaeger, im „Catilina" seien die Psalmenklänge von Skien noch nicht völlig verstummt, der halb pietistische Idealismus, den Ibsen von Haus und Heimat mitbekommen, mache sich in der Auffassung von Catilinas Charakter — ich würde sagen von Catilinas Schuld — noch deutlich bemerkbar.[1]) Und wenn der sterbende Catilina von „dem lichten Frauenbilde" Aurelia „nach rechts", „zu den Wohnungen des Lichts und des Friedens" geleitet wird, statt der dunklen Furia „nach links", in den Tartarus, zu folgen, so ist es, trotz der heidnischen Einkleidung, offenbar die Gnade von oben, die als „rosenfarbne Morgendämmrung" heilverkündend auf ihn niederstrahlt. An einer andern Stelle der zweiten Ausgabe hat Ibsen, der durch die Überarbeitung nur deutlicher machen wollte, was ihm ursprünglich vorschwebte,[2]) dieser versteckt christlichen Anschauung nachträglich das rechte christliche Wort geliehen: er läßt seinen Helden nicht mehr den Wunsch aussprechen, zu vergessen, sondern „zu bereuen — zu bereuen!" (S. 134).

Das moralische Problem Catilina nahm die Aufmerksamkeit des jungen Dramatikers so sehr gefangen, daß er allem, was seine Quellen von den andern Mithandelnden erzählen, nur die flüchtigste Beachtung schenkte. So ist ihm auch die sozialistische Seite der Verschwörung[3]) völlig entgangen.

[1]) Jaeger, Grundr. S. 8 u. 9.

[2]) vgl. die Vorrede zur 2. Ausgabe (Beil. 1).

[3]) vgl. Sall. c. 20. 21. 37. 38. 39. — Ibsens Catilina nennt sich einmal einen „Freund jedes Unterdrückten und Schwachen" (I, 1, S. 19), was Jaeger als freie Übersetzung einer — ohne Quellenangabe und nicht ganz richtig angeführten — ciceronianischen Stelle bezeichnet (Livsb. 38). Die Stelle lautet wortgetreu: „. . cum miserorum fidelem defensorem negasset inveniri posse, nisi eum qui ipse miser esset . .", und findet sich in der Rede pro Murena, § 50, nicht in den Reden gegen Catilina.

Die ausführliche Schilderung der verschiedenen Bestandteile der Verschwörung in der zweiten catilinarischen Rede (8, 9, 10) bleibt ebenfalls unbeachtet. Wir finden im Stücke, den Manlius ausgenommen, nur eine einzige Klasse von Verschworenen, und für diese ist nicht viel mehr als die Namen aus den Quellen genommen. Selbst daß es „adelige" junge Römer sind, erfahren wir nur aus dem Personenverzeichnis. Die Reden eines jeden könnten jedem andern zugeteilt werden, ohne daß das Geringste geändert wäre: der Dichter sah sie nur insgesamt und mit gemeinsamen Zügen vor sich als die heruntergekommenen, liederlichen, höheren Strebens baren Gesellen, deren sich sein Held in Ermangelung besserer Kräfte zu bedienen gezwungen ist. Coeparius, Gabinius und Statilius werden in den Quellen allerdings nur erwähnt, nicht geschildert; Lentulus aber und besonders Cethegus sind bei Sallust und Cicero mit charakteristischen Zügen ausgestattet. Von Cethegus heißt es: mutig, ungestüm, schlagfertig, habe er unaufhörlich über die feige Unthätigkeit seiner Mitverschworenen geklagt;[1]) im Drama spricht er sich in einigen fünfzig Versen, die ihm zugeteilt sind, als ein ganz leichtsinniger Genußmensch aus und versichert ausdrücklich, er besitze keinen Ehrgeiz. Der geschichtliche Lentulus aus dem berühmten Geschlechte der Cornelier, senatorii ordinis und Prätor, bethätigt sich in allem als Catilinas rechte Hand.[2]) Eine Stelle bei Sallust (c. 47), die sich bei Cicero fast gleichlautend findet (III, 4), scheint jedoch darauf hinzudeuten, daß Lentulus für sich selbst die Macht erstrebte: er behauptet, nach den sibyllinischen Büchern werde er der dritte Cornelier sein, dem die Herrschaft Roms

---

[1]) Sall. c. 43 u. Cic. III, 4. Vgl. außerdem: Sall. c. 44. 46. 47. 50. 52. Cic. III, 3, 7. IV, 6.

[2]) Sall. c. 39. 40. 43.

zufalle, Cinna und Sulla seien die beiden ersten gewesen. Diese Stelle — die wohl auch das Gespenst Sullas im letzten Aufzug veranlaßt hat — mag Ibsen bewogen haben, Lentulus als Gegner Catilinas aufzufassen. Vor allem aber wird zu Lentulus, dem Rivalen, dem schlechten und feigen Gesellen, Spiegelberg das maßgebende Vorbild gewesen sein. Wie Spiegelberg will sich Lentulus den Genossen zum Hauptmann aufdrängen, wie jener den Razmann zu bewegen sucht, wirbt er die Gladiatoren an, den Nebenbuhler aus dem Wege zu räumen.[1]) Curius, roh, charakterlos und vermessen, von den Censoren wegen sittenlosen Wandels aus dem Senate gestoßen, ein Lüstling, der die Verschwörung nur aus Gewinnsucht verriet,[2]) wird verwandelt in einen jungen, unverdorbenen Verwandten Catilinas. Nur durch eine sinnbethörende Leidenschaft sich selbst und Catilina untreu, bereut er bald und sühnt den Verrat mit dem Tod auf dem Schlachtfeld. An Stelle der vornehmen, aber feilen Fulvia, der Geliebten des geschichtlichen Curius, durch die ihn Cicero zum Verrate bestechen ließ,[3]) tritt die Vestalin mit dem bedeutungsvollen Namen Furia, die

[1]) Beinahe wortgetreu, wie Ehrhard (S. 23) sagt, sind die Reden des Lentulus denen Spiegelbergs doch nicht nachgebildet. Es finden sich nur einige zufällige Anklänge. Spiegelberg (III, 3): „Er (Karl Moor) verläßt uns in dieser Not.“ Lentulus (II, 2.): „Treulos verläßt er uns in der Stunde der Gefahr.“ — Spiegelb. (I, 2): „Pfui, du wirst doch nicht gar den verlorenen Sohn spielen wollen“ und „unmöglich Bruder, das kann dein Ernst nicht sein“. Lentulus (II, 1): „Wie Catilina, du willst deine Lebensweise ändern? Ha, ha, du scherzest wohl?“ — Daß Ibsen damals schon Werke deutscher Klassiker las, ist um so weniger zu bezweifeln, als die deutsche Sprache im examen artium Prüfungsfach war und Ibsen in diesem einzigen Fache die Note sehr gut erhielt. (Halvorsen, III, 7 Anm.).

[2]) vgl. Sall. c. 23. 26. 28.

[3]) Sall. c. 23. 26. 28.

sich den edlen Curius der Dichtung zum Werkzeug ihrer Rache umformt. Von Aurelia Orestilla, der Gemahlin Catilinas, „an der abgesehen von ihrer Schönheit kein Guter je etwas loben konnte“ (c. 15), hat Ibsens Aurelia nur den Namen überkommen. Die Freigebigkeit, die der Orestilla nachgerühmt wird (c. 35): sie würde mit ihrem Vermögen nicht nur die Schulden ihres Gatten, sondern auch fremde bezahlen, wird die Szene mit dem bettelnden Soldaten (I, 4) hervorgerufen haben. Der Manlius des ersten Aufzugs ist der Selbstschilderung im 33. Kapitel des Sallust nachgebildet. Daß ein so biederer und bejahrter Mann „gewöhnlich“ die Gesellschaft von jugendlichen Taugenichtsen aufsucht, wird nicht weiter begründet. Im letzten Aufzug tritt er dann ganz als väterlicher Freund Catilinas auf, der nicht um erlittene Kränkungen zu rächen, sondern nur um seinem Liebling in Not und Gefahr zur Seite zu sein, den Krieg mitmacht. Die von Schuldenlast bedrückten, ihren Vorteil wohl berechnenden Allobroger endlich, die sich von Cicero als agents provocateurs benutzen ließen,[1]) sind hier, wo ihre Sprecher die Namen Ambiorix und Ollovico[2]) führen, einfältige, aus einem unverderbten Gemeinwesen stammende Leute. Auch reden sie mehr von Kränkungen ihrer Rechte, als von Schulden, und möchten gerne einen Kampf für die Freiheit wagen.

Hiemit sind alle tragenden Kräfte des Dramas genannt, alle Personen aufgezählt, ist alles erschöpft, was Ibsen den römischen Vorlagen entlehnte. Er verschmäht das geschichtlich gegebene Gegenspiel, verzichtet auf einen klar vorgezeichneten, theatralisch wirksamen Antagonisten, wie Cicero, und überträgt

---

[1]) Sall. c. 40. 41. 44. 45. Cic. III, 2.

[2]) Nach Caesar, de bello Gallico, V, 41, 4 u. VII, 31, 5.

das Werk der heimlich, durch die Handlungen der Menschen, waltenden Nemesis einer „Rachegöttin“ in Person, die sich ohne Umstände und Umschweife zu seinem Zwecke verwenden ließ. Noch hatte er die Anfangsgründe der schwierigen Kunst nicht gelernt, worin er sich später Meister erwies, alle Charaktere so zu modeln und sie so in Handlung zu setzen, daß sie unumgänglich ihrem Wesen gemäß das thun und sagen mußten, was seiner alles beherrschenden Idee diente. Insbesondere reichte seine Kenntnis des Seelenlebens nicht zu freier, selbständiger Charakterisierung des Gegenspiels und der Nebenpersonen hin. Sie alle haben nur so viel Physiognomie und Persönlichkeit, als zum Zwecke unbedingt erforderlich ist. Die Verschworenen sind bloße libertins de phantaisie, viveurs d'opéra (Ehrhard) und die beiden Frauen so blutlose Gestalten, daß sie sich am Ende des Stückes zu allegorischen Schemen verflüchtigen. Catilina selbst ist richtiger aufgefaßt und empfunden, als dargestellt. Alle die verschiedenen, oft gegensätzlichen Stimmungen und Gefühle, die er an den Tag legt, sind sehr wohl an derselben Person denkbar, entspringen derselben Wurzel. Aber wenn wir auch weder im Leben, noch in der Kunst, weder in uns selbst, noch in andern die verborgene Wurzel der Individualität je ergründen und ergraben können, so muß uns doch der Dichter alle Äste und Zweige aus einem sichtbaren Stamm entsprossen zeigen. Catilina gleicht einem Strauche, dessen Schößlinge getrennt, für die Anschauung unzusammenhängend, aus dem Boden sprießen.

Die gelegentliche Erwähnung Ciceros als eines persönlichen Feindes des Catilina deutet an, daß auch diese plastisch hervortretende Gestalt damals nur von der einen, dem Helden zugewendeten Seite gesehen wurde. Erst nachdem der „Bund der Jugend“ geschrieben war, nannte ihn Ibsen treffend und

witzig den „Sachführer der Majorität". Um zwei Pole: das Individuum und die Gesellschaft drehen sich, wie sich wohl mit einiger Berechtigung sagen läßt, Ibsens sämtliche Dramen. Allein im „Catilina" sowie in allen Werken mit norwegisch-nationalem Stoff, ist des Dichters Augenmerk doch nur auf den einen der beiden Pole gerichtet, auf das Individuum. Die Majorität, die Gesellschaft, die dem Einzelnen irgendwie entgegensteht oder entgegentritt, ist zwar immer vorhanden, aber das ist noch nicht die scharf beleuchtete „kompakte Majorität", die „Gesellschaft" der modernen Dramen, mit der das Individuum den ungleichen Kampf — alle gegen einen — um sein Dasein, seine Daseinsberechtigung auskämpfen muß. Wir sehen Catilina anlegen, zielen, schießen, und erfahren, daß er nicht getroffen hat; die römische Gesellschaft, der seine Pfeile gelten, sendet keinen zurück: es ist nur eine Scheibe hinter der Szene.

Die idealen Anwandlungen, die der zwanzigjährige Anfänger seinem Helden — wie er glaubt — nicht giebt, sondern läßt, ermöglichen ihm, durch den Mund Catilinas seine eigene, aus der Zeit geborene Begeisterung für „Bürgerfreiheit" und „Bürgergeist", seinen jugendlich unbestimmten Haß gegen „die Mächtigen", gegen „unrechtmäßige Gewalt" laut werden zu lassen. Es werden wohl diese schwungvollen Stellen gewesen sein, die sich die Schüler der Kathedralschule zum Vortragen auswählten. Wie viel rein persönliches außerdem in diese Jugenddichtung eingeflossen ist, läßt eine briefliche Mitteilung der Schwester Ibsens erkennen.[1]) Eines Tages machten die Geschwister einen Ausflug auf den Kapitelsberg, eine mit Ruinen bekrönte Anhöhe in der Nähe von Skien. Dort oben ging dem schweigsamen Knaben das Herz auf, er gestand der

---

[1]) Jaeger, Livsb. 39.

Schwester seinen Herzenswunsch: „das Größte und Vollkommenste von allem zu erreichen, was an Größe und Klarheit zu erreichen wäre.“ „Und wenn du das erreicht hättest, was wolltest du dann?“ fragte sie. „Dann wollt' ich sterben,“ war die Antwort. Im zweiten Aufzuge weiht Catilina der Betrachtung seines Lebens eine stille Stunde. Und was ist sein sehnlichster Wunsch?

Könnt' ich nur leuchten einen Augenblick,
Aufflammend wie ein Stern in seinem Fall,
Könnt' ich mit einer einzigen hehren That
Den Namen Catilina nur verknüpfen
Zum Nachruhm mir, zu ewigem Gedächtnis:
Da wollt' ich gern im Augenblick des Sieges
Alles verlassen — in die Fremde ziehn;
Ich stieße selbst den Dolch mir in die Brust
Und stürbe froh — ja, dann hätt' ich gelebt!

Auch der Monolog Catilinas, der das Drama mit den Worten: Ich muß, ich muß! so bezeichnend einleitet, liest sich fast durchaus wie ein persönliches Bekenntnis.

Catilina steht auf einem Hügel am flaminischen Weg und blickt, sinnend an einen Baum gelehnt, hinüber auf die abendlich beleuchtete Stadt:

Ich muß, ich muß; es mahnt mich eine Stimme
In tiefster Seele: folgen will ich ihr.
Kraft wohnt in mir und Mut zu etwas beſſ'rem,
Zu etwas höherem, als zu diesem Leben.
Nein, eine Reihe zügelloser Freuden
Befriedigt nimmer meines Herzens Drang.
Ich schwärme wild! Vergessen möcht' ich nur.
Es ist vorbei! Mein Leben hat kein Ziel.

(Nach einer Weile.)

Was wurde wohl aus meinen Jugendträumen?
Sie schwanden hin, wie leichte Sommerwolken.
Nagende Qual nur blieb mir und Enttäuschung;
Des Schicksals Raub ward all mein kühnes Hoffen.

(Schlägt sich vor die Stirne.)

Veracht' dich selbst, veracht' dich, Catilina!
In deinem Busen fühlst du edle Kräfte; —
Und was ist deines ganzen Strebens Ziel?
Nur Sättigung für sinnliche Begier.

(Ruhiger.)

Zuweilen doch, wie nun in dieser Stunde,
Ein heimlich Sehnen glüht in meiner Brust.
Ah, blick' ich hin auf diese Stadt — das stolze,
Das reiche Rom — und all die Niedertracht,
All das Verderbnis, drein sie längst versunken,
Tritt wie die Sonne klar vor meinen Geist,
Laut ruft dann eine Stimm' in meinem Innern:
Erwache, Catilina — werd' ein Mann!

(Abbrechend.)

Ach, 's ist nur Gaukelwerk und nichtige Träume,
Einsamer Stunden Hirngespinst. Ein Laut,
Ein bloßer Laut der Wirklichkeit: sie flüchten
Hinab in meiner Seele stumme Tiefen.

Dieser Monolog und die beiden folgenden der Furia mögen zugleich als Stilproben dienen, da das Drama bis jetzt nur in der Ursprache vorliegt. Nach Schillers und Oehlenschlaegers Vorgang in Jamben geschrieben, gemahnt es doch in Stil und Sprachton an keinen von beiden. Der Ausdruck ist durchaus jugendlich mit allen Fehlern und Kennzeichen eines naiven ersten Versuches. Wo sich das rechte Wort im Augenblick nicht einstellen will, ersetzt es ein kecker Gedankenstrich. Doch unverkennbar macht sich schon Ibsens Streben nach eindringlicher Bildlichkeit geltend, und fördert, ohne das Herkömmliche, Gangbare zu verschmähen, auch manches wirklich ursprüngliche, fein bezeichnende zu tage. Die gefühlsmäßige, gedichtartige Auffassung des Problems spricht sich — besonders gegen das Ende — auch in der Form aus. Einige Stellen

in den ersten Akten werden durch den Reim gehoben, ohne noch aus dem dramatischen Rahmen allzu sehr hervorzutreten; die gereimten längeren Stellen des letzten Aufzugs — Catilinas Erzählung von seinem Traume, der beinahe strophisch anmutende Wortkampf zwischen Furia und Aurelia und das Finale — sind durch ein anderes Versmaß, fünffüßige Trochäen mit Cäsur nach dem vierten Fuße und einer Zuschlagsilbe, absichtlich ausgezeichnet und auf starke lyrisch-musikalische Wirkung angelegt.

Der erste Aufzug ist lebendig und der reichste an Handlung. Fünfmal wechselt der Schauplatz. Vom flaminischen Weg, wo die vorbeiziehenden Gesandten der Allobroger Catilina aus mutlosen Gedanken zu neuen Hoffnungen und Plänen erwecken, werden wir in einen Säulengang der inneren Stadt versetzt unter die jungen römischen Taugenichtse, die zu verbrecherischer Selbsthilfe ratschlagend einen Anführer suchen. Die dritte Szene spielt im Vestatempel: Catilina schleicht sich ein zu einer nächtlichen Zusammenkunft mit Furia. Warum ihn dazu sein Schützling Curius begleitet und hinter einer Säule verborgen alles mit anhört, wird nicht erklärt — es erklärt sich aus der Unbeholfenheit des Anfängers. Curius muß von leidenschaftlicher Liebe zu Furia erfaßt werden und noch in diesem Akte die lebendig begrabene aus der Gruft befreien. In der Vestalin liebt Catilina eine wahlverwandte, nur heftigere, gewaltsamere Natur. In beiden lebt derselbe Haß gegen einengende Verhältnisse, dasselbe Sehnen nach Luft und Licht und Freiheit. Mit Klagen und Anklagen betritt sie das Heiligtum:

Verhaßte Hallen — Zeugen meiner Schmerzen,
Heim all der Qual, zu der ich bin verdammt!
Erloschen ist, was ich genährt im Herzen,
Mein Hoffen und mein Trachten. Mich durchflammt,

Mit eisigen Schauern wechselnd, Fieberwehen,
Heißer und heftiger als die Flamme dort.
Ach, welch ein Schicksal! Was war mein Vergehen,
Das mich gefesselt hält an diesen Ort,
Das mir geraubt der Jugend froh Ergetzen,
Im warmen Lenz des Lebens jede Lust?
Doch keine Thräne soll mein Auge netzen,
Nur Haß und Rache lebt in dieser Brust.

Eh er für diesmal scheidet, läßt Furia ihren Lucius — sie kennt ihn nur unter diesem Namen — feierlich ihrem Todfeinde Vernichtung schwören. Nach geleistetem Eide offenbart sich, daß der Elende, der ihre junge Schwester Silvia verführt und in den Tiber getrieben hat — er selbst ist, Catilina. Entsetzt eilt er von dannen, das heilige Feuer erlischt, die eintretenden Priesterinnen führen die Pflichtvergessene hinweg — zum Tode. Zwischen diesen düstern Vorgang und seine Fortsetzung in der Grabkammer ist geschickt ein kontrastierender Auftritt in Catilinas Hause eingeschoben. Die sanfte Aurelia sucht den verzweifelt heimgekehrten Gatten liebevoll zu trösten und zur Flucht von Rom zu bewegen. Die Schlußszene zeugt ebenso von dichterischer Begabung, wie von sicherm Blick für das Bühnenhafte. Ein unterirdisches Gewölbe von schwachem Ampellicht spärlich erhellt; hoch oben in der Rückwand die frisch zugemauerte Öffnung; mit langen, schwarzen Gewändern bekleidet steht Furia in lauschender Stellung.

Es dröhnet hohl. Es donnert wohl da oben.
Das dringet bis ins Grab zu mir herab.
Doch hier im Grabe selbst ist's still — so still!
Bin ich zu ewig matter Ruh verdammt?
Soll ich auch hier nicht auf verschlungnen Wegen
Fortwandeln, fort, wie stets mein Sinn gewesen?

(Nach einer Pause.)

Das war ein seltsam Leben — seltsam Schicksal.
Sternschnuppen gleich kam alles — und verschwand.

Er fand mich. Wie geheime Zaubermacht,
Ein innerer Einklang zog uns zu einander.
Ich war die Rachegöttin — er mein Opfer; —
Doch folgt die Strafe bald der Rächerin.

(Wieder eine Pause.)

Nun ist es droben hell. Entfern' ich mich
Abwärts — unmerklich — von des Lichtes Wohnung?
Ah, wohl mir, wenn's so ist, — wenn dies Verweilen
Im Schooß des Grabes eine Flucht nur ist
Ins dunkle Reich hinab auf Blitzes Schwingen,
Wenn ich mich nähere schon dem breiten Styx!
Da wälzt die Flut sich bleischwer gen das Ufer,
Da lenket Charon lautlos seinen Kahn.
Bald bin ich dort! da will ich still mich setzen
Am Landungsplatze — fragen jeden Geist,
Die flüchtigen Schatten, die vom Reich des Lebens
Leichtschreitend nah'n des Todes stiller Flut, —
Will jeden fragen, wie sich Catilina
Gebahre bei den Lebenden da droben,
Will fragen, wie er seinen Eid gehalten.
Den Toten leucht' ich mit der Schwefelfackel
Bläulichem Licht in die gebrochnen Augen
Zu sehen, ob es nicht Catilina sei.
Und kommt er endlich doch, will ich ihm folgen.
Da machen beide wir die Überfahrt,
Betreten beide Plutos stillen Saal.
Und auch als Schatten folg' ich seinem Schatten,
Wo Catilina ist muß Furia sein.

(Nach einer Weile matter.)

Wie wird die Luft so dumpfig und so schwül,
Und schwer und schwerer jeder Atemzug.
So nah' ich mich den schwarzen Sümpfen schon,
Wo träg der Unterwelten Ströme fließen.

(Sie lauscht; ein dumpfes Klopfen wird vernehmbar.)

Ein dumpfer Schall? Das tönt wie Ruderschlag.
Der Toten Fährmann ist es, horch, er kommt,
Mich heimzuholen. Nein — hier will ich warten!

(Die Steine in der frisch zugemauerten Öffnung werden aufgebrochen. Curius erscheint außen; er winkt ihr.)

Charon, sei mir gegrüßt! Du bist bereit,
Mich hinzuführen zu des Todes Hallen?
Hier will ich warten!

Curius (flüsternd.)

Still! — ich rette dich!

Der Ausdruck „auf Blitzes Schwingen", der nicht zu dem „unmerklich abwärts"[1]) passen will, ist der einzige störende Flecken in dem schön durchgeführten Bilde. Auf dieser Höhe vermögen sich, nach meinem Empfinden, die folgenden Aufzüge nicht zu erhalten. Die drei Szenen des zweiten Aktes, die uns in Catilinas Haus, in eine Schenke und wieder in Catilinas Garten führen, und der dritte Akt, der ohne Szenenwechsel im Lager der Verschwornen in Etrurien spielt, sind viel ärmer an Handlung und trotz mancher schönen Stellen nicht reicher an Poesie. Was immer Catilina unternimmt, wo immer er sich befindet, stets taucht gespenstisch die gerettete Furia auf und verwandelt und lenkt, voll brünstigen Hasses, alles ihm zum Verderben. Sie verscheucht die abergläubischen Allobroger, verführt den gänzlich bethörten Curius zum schändlichsten Verrat an seinem Verwandten und Wohlthäter und wie sie ständig am Werk ist, das Opfer ihrer Rache zu verderben, ebenso unablässig müht sich Aurelia, ihr Gegenspiel, ihn ihren Einflüsterungen und Anschlägen zu entziehen und zu retten. Ungeachtet der Verschiedenheit des Stoffes drängt sich der Gedanke an die Sage vom wilden Jäger auf, dem der gute und

---

[1]) In der 1. Ausgabe heißt es „mehr und mehr". Die eingeschalteten Monologe sind nach der endgiltigen Fassung der 2. Ausgabe übersetzt, die an diesen Stellen nur wenige unbeträchtliche Änderungen in Wort und Wendung aufweist.

der böse Engel abwechselnd ihren Rat einsprechen.[1]) Und symbolisch, wie sich die Sage deuten läßt, will der Dichter die beiden Frauengestalten — gegen das Ende zu mehr und mehr — als das verkörperte Gute und das verkörperte Böse in Catilinas Natur aufgefaßt wissen. Im dritten Aufzug sieht Catilina im Traume die beiden um sein Schicksal spielen. Stolz und aufrecht steht die eine, die andere beugt sich über das geheimnisvolle Spielbrett. Sie wechseln und schieben die Steine von Feld zu Feld — mit eins ist das Spiel gewonnen und verloren, und „die Frauengestalt mit dem lichten Lächeln" versinkt in die Erde.

Das Bestreben, seine Idee recht eindringlich zu versinnlichen, dem Zuschauer über die eigentliche Bedeutung der beiden Frauen keinen Zweifel zu lassen, hat Brynjolf Bjarme bestimmt, ein Übriges zu thun und zu rein verstandesmäßiger Allegorie seine Zuflucht zu nehmen. Bis zum eigentlichen Ende des Dramas, dem Abgang Catilinas und der Verschwornen (S. 123), sind Furia und Aurelia symbolische Gestalten, d. h. als wirklich denkbare und aus menschlichen Beweggründen handelnde Personen, in deren Worten und Handlungen wir aber unwillkürlich eine tiefere Bedeutung durchfühlen. Die Furia des zweiten Aufzugs und der ersten Hälfte des dritten ist, trotz ihres Namens, noch keine Allegorie. Alles, was sie thut, läßt sich aus ihrem Racheplan herleiten. Sie sucht absichtlich Catilina im Zweifel darüber zu erhalten, ob sie ein lebendes Wesen sei oder ein Gespenst, sie nennt sich absichtlich seinen Schatten — in der ersten Ausgabe seinen „Genius" — der ihm folgen müsse u. s. w. Erst an der bezeichneten Stelle (S. 123), mit dem Wortkampfe Furias und Aurelias, setzt die Allegorie ein, und von da an bis zum Schlusse ist die zweite Hälfte des

[1]) L. Passarge, S. 40.

dritten Aufzuges nur ein Nachspiel, das den im Drama in wirklicher Handlung entschiedenen Sieg Furias über Aurelia noch einmal in abstrakt-allegorischer Handlung wiedergibt und dann erst mit einer versöhnenden Wendung schließt. Zwar ließe sich Catilinas blutige That — die Ermordung Aureliens auf Furias Geheiß — zur Not aus einer plötzlichen Sinnesverwirrung erklären; aber wäre auch diese Begründung stärker hervorgehoben, als sie es ist, wir würden doch immer das Absichtliche des Vorgangs empfinden. Daß Catilina dann selbst auf sein Begehren von Furia erdolcht wird, um in spitzfindiger Weise die Wahrsagung Sullas zu bewähren: er werde von seiner eigenen Hand und doch von einer fremden fallen, wirkt noch mehr als Konstruktion und Klügelei. Diese „Konsequenz" rühmen, heißt unverständig loben. Der Hang, das Problem wie eine mathematische Aufgabe zu lösen, und die Neigung, das anschaulich Gegebene allegorisch zu kommentieren, leiten und verleiten den Dichter noch in manchem Werke. Eines der bedeutendsten, Brand, läuft in ganz ähnlicher Weise in rein allegorische Vorgänge aus.

Schon in seinem Erstlingswerke zeigt sich: es ist nicht eine dramatisch oder theatralisch brauchbare Fabel an sich, was Henrik Ibsen zur Bearbeitung lockt, noch reizen ihn dramatisch oder theatralisch dankbare Charaktere als solche: das Drama ist ihm von Anbeginn nur die möglichst eindrucksvolle Verkörperung der Ideen, mit denen er sich von früher Jugend auf einsam und grübelnd beschäftigt. Aber nicht nur, daß er schon im „Catilina" von der Idee ausgeht, macht dem Forscher diese Jugendarbeit wichtig und belehrend: die darin niedergelegte Idee selbst ist das Grundthema der meisten und bedeutendsten Werke seines Lebens geblieben, und wo sie nicht das Grundthema bildet, klingt sie als Geleitmotiv, bald lauter,

bald leiser, immer wieder mit an. Und auch damit ist der vorbildliche Charakter des ersten Dramas noch nicht völlig angegeben. In den beiden Frauengestalten, in ihrem Verhältnis zu einander, wie zum Helden ist die ganze Doppelreihe von Frauencharakteren, die ganze Reihe von Liebes- und Eheproblemen, die er uns später mit stetig wachsender Kunst vorführt, schon im Keime beschlossen. Es dürfte sich in der Weltlitteratur kaum noch ein Erstlingswerk finden, das die ganze Lebensaufgabe und Lebensarbeit seines Urhebers, wie schemenhaft auch immer, doch so unverkennbar und so vollständig vorbildet.

„Catilina“ wurde bei seinem Erscheinen in der einzigen damals bestehenden litterarischen Zeitschrift Norwegens, in Chr. Langes „Norsk Tidsskrift“, besprochen. Der zeitweilige Herausgeber, Professor Monrad, fügte der Besprechung eine Nachschrift an, deren Ibsen noch fünfundzwanzig Jahre später dankbar erwähnt.[1]) Er urteilte, daß der Hauptgedanke der Dichtung klar und schön sei, wenn auch die Ausführung im einzelnen an mancherlei Unvollkommenheiten leide, Nachlässigkeiten in der Versifikation, Breite und rhetorischem Ausdruck u. s. w. — lauter Anzeichen einer ungeübten Feder. „Und gerade deshalb“ heißt es weiter, „find' ich, daß Brynjolf Bjarme etwas verspricht — im Gegensatz zu dem poetischen Pöbel, besonders denen, die für das Theater zu schreiben beginnen, die im allgemeinen eine gewisse Leichtigkeit und Geschliffenheit des Ausdrucks besitzen und ein Teil guter Einfälle haben, aber nicht im stande sind, einen einzigen ganzen oder großartigen Gedanken zu fassen. Es ist besser, daß die Entwickelung von innen beginne, von der Idee; wo die sich kräftig rührt, findet sie schon zuletzt ihre Form.“

Die gerügten Mängel des Ausdrucks und der Versifikation

---

[1]) Vorwort zur 2. Ausgabe (Beilage I).

hat der Dichter in der zweiten Ausgabe beseitigt und, ohne an mehr als einigen wenigen Stellen den Sinn zu ändern, seinem ersten Werke eine glatte, glänzende Form gegeben, die dem Inhalt nicht recht angemessen ist. Er hätte uns lieber die naive ursprüngliche Fassung mit den unabläſſig wiederkehrenden Beiwörtern hoch, stolz, wild, groß, mit den wuchernden Gedankenstrichen und den ungezählten Ha!s geben sollen. Denn das Werk hat ja doch ganz andere Gebrechen und Mängel, als die des Ausdrucks — Grundfehler, die durch eine vollendetere Formgebung nur mehr hervorgehoben werden.

Die Prophezeiung Monrads wird durch die folgenden Werke Ibsens in einer Weise bestätigt, die uns den berühmten Ausspruch ins Gedächtnis ruft: Genie ist eine lange Geduld.

II.

Trotz aller Schwächen und Fehler stempeln Ursprünglichkeit und Selbständigkeit des jugendlichen Dichters seinen „Catilina“ zu einem bedeutsamen Werke. Weder einheimische noch fremde Klassiker wurden ihm zum verführenden Vorbild. Zu mächtig trieben und drängten die eigenen Ideen in ihm nach Äußerung, und ohne Zaudern goß er Gedanken und Empfindungen in eine Form, so gut oder so schlecht er sie im Augenblick zu seinem Zwecke zu bilden vermochte. Das abgeschlossene Leben in dem Krähwinkel Grimstad, wo es an jedem litterarischen Umgang und Beirat gebrach, bewahrte ihn auch vor persönlicher Einwirkung und zwang ihn, sich selbst zu helfen und sich ganz so zu geben, wie er war. Diese vielversprechende Selbständigkeit verschwand, als er in die Haupt-

stadt übersiedelte. Die Erfahrungen, die er mit seinem Erstling machte, die Einwirkung litterarischer Studien und der Umgang mit älteren, gebildeteren Genossen mußten sein Selbstvertrauen stören und ihn zur Nachahmung allgemein anerkannter und geschätzter Werke bewegen.

Im März 1850 verließ der angehende Student Grimstad und ging nach Christiania, um so bald als möglich ins Examen „zu steigen" — „gå op", wie der landesübliche Ausdruck lautet. Wer damals schnell zu diesem Zweck zugehobelt sein wollte, begab sich in die Vorbereitungskurse des originellen, von seinen Schülern viel gepriesenen Heltberg. In dieser „Studentenfabrik"[1]) waren Aasmund Olafsson Vinje und Frithjof Foß — beide nachmals Schriftsteller von Namen und Ruf — Ibsens Schulkameraden.[2]) Der siebzehnjährige Björnson, den er wohl gelegentlich traf, besuchte die Anstalt erst später. Seines vorgerückten Alters und seiner Armut wegen beschränkte er die Vorbereitung auf das äußerst notwendige und ließ sich bereits im Herbst, nicht eben mit dem besten Erfolge prüfen. Es wurden ihm in zwei Fächern Nachprüfungen auferlegt, im Griechischen und in der Arithmetik; er ließ es aber bei diesem Versuche bewenden, schob die Wissenschaften bei Seite und widmete sich hinfort als „Student" Ibsen ausschließlich einer litterarischen Wirksamkeit.

Noch während der überstürzten Vorbereitungen zum Examen hatte er — in den Pfingstferien — Zeit gefunden,

---

[1]) Der Ausdruck stammt aus Björnsons Gedicht auf den „alten Heltberg", Digte og Sange 3. A. S. 154 ff.

[2]) Über Vinje vgl. Jaeger, Lit.-hist. 522—528, 534—563. F. Foß, geb. 1830, Nationalökonom und Publizist, hat unter dem Namen Israel Dehn Romane und Novellen veröffentlicht, die zum Teil auch ins Deutsche übersetzt worden sind. Seit 1885 lebt er als Redakteur in Arendal.

ein einaktiges Drama „Kjaempehöjen“ (der Kämpenhügel)[1]) zu vollenden, das ein paar Wochen nach dem Examen zum erstenmale im Christianiatheater aufgeführt und binnen kurzer Zeit zweimal wiederholt wurde. Das hieß unter den Verhältnissen damals einen Erfolg errungen haben. Die Kritik verwies den jungen Dichter nicht mehr spöttisch auf Wessels berühmte Parodie „Liebe ohne Strümpfe“, wie beim Erscheinen Catilinas; denn jetzt hatte er nichts Neues, nichts Selbständiges versucht, sondern war, wie sich's geziemt, bei einem längst anerkannten Meister in die Schule gegangen. Stoff und Stil sind Oehlenschlaeger entlehnt.

Irgendwo im Süden — nach der ersten Fassung[2]) an der Küste der Normandie, nach der zweiten auf einer kleinen Insel bei Sizilien, – ist einst auf einem Wikingerzug ein schwer verletzter Krieger — Audun oder Roderik — von seinen Mannen zurückgelassen worden. Des Burgherrn Tochter Blanka, die einzige, die dem Schwert der Seeräuber entgangen ist, hat den Alten, der sich als Kauffahrer ausgegeben, durch liebevolle Pflege dem Tod entrissen. Einsam wohnen sie seitdem beide auf der Insel. Roderik, durch seine Pflegerin zum Christentume bekehrt, hat Schwert und Rüstung in die Erde gesenkt, einen Hügel darüber aufgeworfen und seiner begrabenen Vergangenheit den Bautastein errichtet; in Blanka ist durch Rode-

---

[1]) Reich übersetzt „der Hünenhügel“, Passarge „das Hünengrab“.

[2]) In seiner ersten Form ist das Stück nie gedruckt worden; in umgearbeiteter Gestalt erschien es 1854 in „Bergenske Blade“ Nr. 9 bis 13 als Feuilleton. Dieser Jahrgang findet sich auf keiner öffentlichen Bibliothek mehr. Jaeger, Livsb. 68 ff. erzählt den Inhalt nach der ursprünglichen Version aus dem Souffleurbuch im Christiania-Theater-Archiv. Vasenius, Skaldep. 37 ff. giebt eine Analyse der umgearbeiteten Fassung nach einer Abschrift in der Bergener Theaterbibliothek. Dasselbe Manuskr. benutzt Blanc S. 165 ff.

riks Erzählungen von seiner Heimat eine schwärmerische Liebe für den Norden und für nordisches Leben erweckt worden. Da landet eines Tages Gandalf, der Seekönig, an den Bewohnern der Insel Rache zu nehmen für den Tod seines Vaters. Er erscheint Blanka als der Held ihrer Sehnsucht, und auch ihn hindert aufkeimende Neigung, an der lieblichen Jungfrau und dem Alten die Blutrache zu vollstrecken. Um sich seinem Eide zu entziehen und Blanka zu retten, beschließt er, sich selbst zu opfern. Auf seinem Drachen soll ein Scheiterhaufen errichtet werden; den will er besteigen und allein auf dem brennenden Schiff ins Meer hinausfahren. Da gibt sich Roderik als Gandalfs Vater zu erkennen. Blanka zieht mit Gandalf gen Norden, wo sie das Christentum einzuführen hofft; der Alte aber bleibt als Einsiedler auf der Insel zurück und mit ihm Gandalfs junger Skalde, der seine Harfe am Fuße des Kreuzes niederlegt, nachdem er „Asatroens drapa“ — das Todeslied des Asaglaubens — gesungen hat.

Der alte Wiking, der seine Tage als Einsiedler im Süden beschließt, ist aus zwei Dramen Oehlenschlaegers bekannt[1]), und Blanka erscheint als die wiedererstandene Maria aus dem einen dieser beiden Dramen. Aber in der Auffassung der Wikingerzeit und im Grundgedanken hat sich die Nachahmung doch nicht so getreu an das Vorbild angeschlossen. Brynjolf Bjarmes Wikinger fand die Kritik damals im Vergleich mit Oehlenschlaegers geleckten und gebildeten Barbaren allzu roh und wild: uns kündigt diese Abweichung von der Vorlage schon das Drama „Nordische Heerfahrt“ an. Während Oehlenschlaeger griechischer Gesittung nordische Naturkraft entgegensetzt, versucht sein Lehrling den unversöhnbaren Gegen-

[1]) „Vaeringerne i Miklagaard“ und „Landet fundet og forsvundet“. vgl. Jaeger, Livsb. S. 69.

satz zwischen Christentum und Heidentum darzustellen. Ibsen befaßt sich also hier zum ersten Male mit einem Problem, das er später, nach zehnjährigem Ringen mit dem Stoff, in „Kaiser und Galiläer" — und auch dann nicht abschließend — darlegt, das vielmehr bis in die jüngste Zeit, nur in anderer Form: auf einen innern Schauplatz, ins Gemüt der handelnden Personen verlegt, als Gegensatz und Widerstreit zwischen dem eingeborenen bejahenden Willen und dem anerzogenen christlichen Geist der Verneinung, in seinen modernen Dramen immer aufs neue wiederkehrt.

Hier, wo die Personen nur Theaterfiguren sind, mit denen sich kein weltgeschichtlicher Gegensatz darstellen läßt, wird der Vorwurf nur ganz obenhin behandelt. So benutzt auch der junge Dichter unbefangen zuweilen die Gelegenheit, selbst ad spectatores zu sprechen. Bezeichnend ist eine zu verstärkter Wirkung gereimte Stelle aus der Rolle Blankas:[1])

Von hinnen jetzt! gen Norden dreht den Bug!
Nordwärts durch Sturm und Schaum geht unser Zug.
Bald graut der Morgen überm Gletscherjoch,
Bald kennt den Seekrieg nur die Sage noch!
Dann sitzt der Wiking gern auf heimischer Erd',
Vorbei die Zeit, da er mit blankem Schwert
Und Flammen dräuend zog von Strand zu Strand.
Dem Kriegsgott sinkt der Hammer aus der Hand,
Der Norden selber wird zum Kämpengrab.
Doch denkt des Worts, das uns Allvater gab:
Deckt Moos und Blumenschmuck des Hügels Seiten,
Ersteht des Helden Geist, aufs neu'[2]) zu streiten;

---

[1]) Übersetzt nach dem von Vasenius (Skaldep. S. 44) mitgeteilten Wortlaut.

[2]) Im Text heißt es „auf Idafeld" zu streiten. Aber Idafeld ist „der Aufenthaltsort der Asen während des goldenen Zeitalters, wo die den Weltbrand überlebenden Götter wieder wohnen werden" (Hugo

So steigt aus seinem Grab der Norden hehr
Zum Geisterstreit auf des Gedankens Meer!

Ibsen selbst hat wie kein anderer diese Weissagung erfüllen helfen; dennoch denkt man bei dieser begeisterten Apostrophe mit unwillkürlichem Lächeln an die bitter sarkastischen Stellen in „Brand“, wo nordische Großsprecherei und billiger Maulpatriotismus schonungslos gegeißelt werden.

Vom Neujahr 1851 an gaben die litterarischen Freunde Botten-Hansen, Ibsen und Vinje zusammen ein Wochenblatt heraus, das nach Art und Beispiel des damals so berühmten dänischen „Korsaren“ zugleich „Witzblatt und litterarisches Oppositionsorgan“[1]) sein sollte. Ibsen steuerte lyrische und schildernde Gedichte bei, außerdem eine politische Satire in dramatischer Form: „Norma oder die Liebe eines Politikers“. Das Blatt wollte sich keiner Partei, keiner Schule oder Sekte anschließen, es war schlechthin radikal, den freisinnigen Ideen des Jahres Achtundvierzig entsprungen, vom Geiste Heines, Börnes und des jungen Deutschlands angeregt. Mit kräftigen Worten verkündet Vinje, daß die Wahrheit nicht etwas ein für allemal gegebenes ist, und fix und fertig zu haben: sie ist etwas relatives, fließendes, das man nicht mit groben Fäusten nehmen und in die Tasche stecken kann. Wir sehen, welche Anschauungen Ibsen in diesem Freundeskreise gewann oder in sich befestigte. Hier werden deutlich Gedanken ausgesprochen, die den bedeutendsten seiner späteren Werke zum Grunde liegen. Populär konnte ein solches Blatt nicht werden, dazu nahmen

---

Gering, die Edda, S. 4, A.), die Stätte des Kampfes heißt Wigrid (vgl. das Lied von Wafthrudnir, ebenda S. 62).

[1]) Vgl. Jaeger, Lit.-hist. S. 529—534. Ebenda über Botten-Hansen S. 528.

die Verbündeten ihre Aufgabe zu ernst und gründlich. Es erlebte sein viertes Quartal nicht.

Weder das Honorar für „Kjaempehöjen“, noch der Anteil am Ertrag des „Andhrimner“, wie das Wochenblatt nach dem Koch in Walhall getauft worden war, hätte für den Lebensunterhalt des jungen Schriftstellers hingereicht, wenn nicht Schulerud, der opferwillige „Verleger“ des Catilina, sein geringes Monatsgeld getreulich mit ihm geteilt hätte. Wenn es manchmal nicht zu einer Mahlzeit reichte, gingen die beiden vorsichtig um die Mittagszeit aus, die Hausleute nichts merken zu lassen und sättigten sich nach ihrer Rückkehr an Brot und Kaffee. Aber Freundschaft und Hoffnung erhielt sie zufrieden und vergnügt, so daß Botten-Hansen, der fast täglich mit ihnen verkehrte, ihr Geheimnis erst viel später entdeckte. Indessen hatte Ibsen in den anderthalb Jahren als dramatischer und lyrischer Dichter, politischer Satiriker, Kritiker und Redakteur wenigstens einige Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, und erhielt nun, im November 1851, einen Ruf als Theaterdichter und „sceneinstructör“ an das norwegische Nationaltheater zu Bergen, das der berühmte Geiger Ole Bull kurz vorher thatsächlich aus dem Boden gestampft hatte.[1]) Im folgenden Jahre machte er auf Kosten des Theaters eine Studienreise nach Kopenhagen und Dresden, und mußte sich nach seiner Zurückkunft auf fünf Jahre verpflichten. Die technische Vollendung, die sich an Ibsens reifen Werken zeigt, ist dieser früh begonnenen und fast zehn Jahre dauernden Thätigkeit an norwegischen Bühnen zu verdanken. Wer als regie-

---

[1]) Vgl. Ole Bulls Breve, i uddrag udg. af Alex Bull. Med en karakteristisk og biogr. skitse af Jonas Lie, Kbh. 1881, S. 372 bis 381. In der Skizze von Lie S. 120—22. — L. Ottmann, Ole Bull, S. 141—56.

führender Dramaturg wohl hundert Stücke in Scene gesetzt hat, Stücke jeder Gattung, einheimische und ausländische, eigene und fremde, der hat die einzige Schule durchgemacht, in der sich, bei großer dramatischer Begabung, vollendete Meisterschaft erringen läßt.

Wie das Theater in Bergen der nationalen Begeisterung jener Jahre entsprungen war, so wollte man vor allem das norwegische Volk und seine Vorfahren romantisch idealisiert und stilisiert auf der Bühne sehen. Ibsen hat als „Theaterdichter" der nationalen Romantik reichlich seinen Zoll entrichtet. Alljährlich zum Stiftungstage (dem zweiten Januar) ward ein Werk von ihm aufgeführt, wozu norwegische Gegenwart oder norwegische Vergangenheit den Stoff geboten hatte: im Jahre 1853 „Die Johannisnacht", 1854 „Der Kämpenhügel" in neuer Bearbeitung, 1855 „Die Herrin von Östrot", 1856 „Das Fest auf Solhaug" und 1857 „Olaf Liljekrans". Drei von den vier Bühnendichtungen, die in Bergen vollendet wurden, gehören auch der Auffassung und Behandlung des Stoffes nach der romantischen Richtung an. Dagegen weist das geschichtliche Schauspiel „Die Herrin von Östrot", mitten unter den romantischen Dramen entstanden, doch anders geartet, über diese Zeit und Stimmung hinweg auf eine künftige Entwicklung hin. So wird uns in jedem der deutlich geschiedenen Abschnitte dieses Dichterlebens, noch vor dem Abschluß, ein Vorläufer des kommenden begegnen.

Nur „Die Herrin von Östrot" und „Das Fest auf Solhaug" ließ Ibsen damals drucken und später wieder auflegen. Die beiden andern Schauspiele: „Johannisnacht" und „Olaf Liljekrans", die auch auf den Brettern wenig Glück hatten, sind bis heute Manuskript in Privatbesitz geblieben.

Die erklärende Schlußbemerkung des Verfassers zu „Cati-

lina": daß er sich der Geschichte vornehmlich zur Einkleidung seiner Idee bediene, gilt in noch höherem Grade von seinem zweiten Versuch im historischen Drama. „Fru Inger til Österaad" [1]) (fünf Akte in Prosa) kann nur insofern ein geschichtliches Schauspiel genannt werden, als die Namen der Personen und ihr Lebenskreis der norwegischen Geschichte, und zwar der Zeit der tiefsten Erniedrigung des Landes unter dänischer Gewaltherrschaft, entnommen sind. Weder war der ziemlich unbedeutende Knut Alfson,[2]) dessen Name das Stück eröffnet, „Norwegens letzter Ritter", noch die geschichtliche Inger Ottesdatter die hochgesinnte, vaterlandliebende, zur tragischen Heldin geeignete Frau, die berufene Verteidigerin eines geknechteten Volkes. Ihr Gewissen wurde durch die Verheiratung ihrer Töchter mit dänischen Adeligen keineswegs belastet, ihr Bestreben ging nur auf kluge Vermehrung des Familiengutes, eine politische Rolle zu spielen lag ihr ganz fern. Auch Nils Lykke war nicht der gewissenlose Mädchenjäger des Stückes, Lucia — und nach ihr Eline — nicht sein Opfer, der „Dalejunker" nicht Sten Stures Sohn.

Den „Dalejunker", den die historische Herrin von Östrot mit einer ihrer Töchter verlobte, weil sie ihn für echt hielt,

---

[1]) Zuerst erschienen in „Illustreret Nyhedsblad" und als Sonderabdruck daraus 1857. Zweite Ausgabe (mit der Schreibung Östråt) 1874. Dritte Ausgabe 1881. Deutsch: Die Herrin von Östrot, unter Mitwirkung von E. Klingenfeld, München, 1877.

[2]) „den fremfusende, noget ubetydelige Knut Alfssön" nennt ihn L. Daae in einem durch Ibsens Werk angeregten Aufsatz über „Fru Inger Ottesdatter og hendes döttre (Historisk Tidsskr. udg. af d. norske hist. Forening, III, 224—366). Der Aufsatz enthält alles zur Beurteilung des Dramas erforderliche. Über die Zeitverhältnisse kann noch J. E. Sars, Udsigt over den norske historie, tredie deel, cap. IV, bes. von S. 197 an, verglichen werden.

macht der Dichter zu ihrem natürlichen Sohn von Sten Sture und gewinnt so seinen eigentlichen Vorwurf: den Widerstreit zwischen dem inneren Beruf der Heldin und ihrer Mutterliebe. Wieder sind es menschliche „Bande“, die „die edlen Seelenkräfte“ niederhalten, aber die Lehre vom Berufe wird strenger und erhabener gefaßt: Sendlinge des Himmels sind die „Berufenen“, alle Kräfte und Gaben sind ihnen zur Erfüllung der Aufgabe verliehen, zu der die Stimme im Herzen unabläßig mahnt, – jede verlockende Leidenschaft wird zum Verbrechen. Dieser Grundgedanke, den Schillers Jungfrau in den Worten ausspricht:

Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte und im eitlen Herzen
Die Neigung trüge zu dem irdischen Mann! (III, 4)

tritt im ursprünglichen Texte (von 1857) stärker hervor, als in der zweiten, stilistisch stark umgearbeiteten Ausgabe. „Weh, weh dem,“ heißt es dort (S. 106), „der zu großem berufen ist im Leben, und nicht die Stärke hat, es auszuführen“ — und (S. 145): „Ich empfing Reichtum und Klugheit und einen berühmten Namen als Wiegengabe, auf daß ich Gottes Bannerträger werden sollte auf Erden; aber ich ging meine eigenen Wege . . .“ und weiter (S. 106): „Es heißt, das Weib soll Vater und Mutter verlassen und dem Manne folgen; aber die dazu erkoren ist, des Himmels Werkzeug zu sein, darf nichts eignen, was ihr lieb ist, weder Heim noch Kind, weder Freund noch Sippe, und darin, seht Ihr, darin liegt der Fluch, zu einer herrlichen That erkoren zu sein.“

Mit dem sichern Gefühl, daß Gott selbst sein Zeichen auf ihre Stirne gedrückt, sie allein zur Retterin Norwegens berufen habe, ist Inger Ottesdatter, fünfzehn Jahre alt, an Knut Alfsons Bahre getreten und hat feierlich den Schwur

abgelegt: „Allen voran für Land und Reich zu streiten.“ Voll Vertrauen und Zuversicht sieht das Volk zu ihr auf, den Mahnruf zur Erhebung erwartend, aber Jahr um Jahr schließt sie sich thatenlos auf Östrot ein. Ihr Sohn, die Frucht heimlicher, der hohen Pflicht vergessener Liebe, den als zartes Kind Sten Sture mit sich in sein Vaterland hinweggeführt hat, wird dort von einer schwedischen Partei, die gegen König Gustav, den Bundesgenossen der Dänen konspiriert, als Pfand norwegischer Hilfe zurückgehalten. Noch kämpfen die Aufständischen mit wenig Glück und Frau Inger fühlt nur als Mutter, lebt nur in der Furcht um den Sohn, daß ihm das Schicksal der Besiegten bereitet werde, schmiedet nur Pläne, ihn zurückzugewinnen und aus allen Wirrnissen glücklich zu erretten. Um seinetwillen hat sie die Ehe mit dem ungeliebten, mächtigen Reichshofmeister Gyldenlöve, dem Dänen, geschlossen, um seinetwillen opfert sie, Wittwe geworden, die Töchter aus dieser Ehe den verhaßten Zwingherren des Landes, opfert sie die Freiheit ihres Volkes, den Ruhm und den Frieden ihres Lebens. Aber was zu vermeiden sie ihr ganzes Leben ringt und kämpft, das führt sie endlich selbst herbei. Als ihr die Verhältnisse den Sohn unerkannt ins Haus führen, läßt sie ihn ermorden, in der Meinung, sein Leben zu sichern und zugleich seinen Nebenbuhler um den schwedischen Thron aus dem Wege zu räumen.

Eine echt dramatische Fabel — und „die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht.“ [1]) Nicht so einfach und selbständig aber, wie es diese Fabel ermöglicht hätte, ward die Aufgabe von dem jugendlich experimentierenden Dramaturgen ausgeführt. Wohl bestätigte ihn H. Hettners Schrift über das moderne Drama, die er in Deutschland hatte

---

[1]) Hamburgische Dramaturgie, 38. Stück.

kennen lernen, in der Überzeugung, daß das historische Drama „psychologische Charaktertragödie" sein müsse; aber zugleich verlockte ihn die damals viel bewunderte Geschicklichkeit Scribes, kunstvolle Knoten zu schlingen und zu lösen, sich ebenfalls an einem Intriguenstück zu versuchen. Die Schachzüge einer klugen Frau und eines schlauen Diplomaten, wie der Herzogin von Marlborough und Bolingbrokes verfolgen wir freien Geistes in ungestörtem Behagen; das bitter ernste, endlich verzweifelte Spiel der Herrin von Östrot mit dem gewissenlosen dänischen Höfling Nils Lykke kann nur in eine peinliche, quälende Spannung versetzen. Überdies begeht Ibsen den Fehler, bis zum Ende des dritten Aufzugs den Einsatz nur mit halben, unverständlichen Worten anzudeuten. Erst dann offenbart sich, daß Frau Inger einen Sohn hat, daß sein, also auch der Mutter Los auf dem Spiele steht. So wird die tragische Wirkung, die der schlichten Durchführung sicher gewesen wäre, außer durch die übel angebrachten „tricks" der Personen im Stücke, auch durch die schlimmeren des Dichters gefährdet. Er selbst scheint in diesem Geheimthun am unrechten Orte viel später noch keinen Fehler gesehen zu haben. Wenigstens hat er nach zwanzig Jahren, in der „verbesserten" Ausgabe einige Stellen des zweiten Aktes, die deutlicher auf den Sohn hinweisen, verwischt oder gestrichen.

Den dänischen Sendling Nils Lykke nur die Rolle eines politischen Intriguanten spielen zu lassen, verbot die Anlage des Dramas: einer Gestalt, wie Frau Inger wenigstens gedacht und geplant war, die Wage zu halten, mußte dem Gegenspieler gleichsam mehr Substanz verliehen werden. Der historische Nils Lykke fand ein tragisches Ende. Zuerst mit Frau Ingers Tochter Eline[1]) vermählt, faßte er nach deren Tod eine leiden-

[1]) Eline (Elyne) d. i. Elen oder Helena. Frau Inger nennt in

schaftliche Liebe zu ihrer Schwester Lucia. Aber nach den moralischen Begriffen der Zeit galt diese Verbindung für Blutschande und „Ketzerei“, und als das Zusammenleben der beiden nicht ohne Folgen blieb, wurde der Unglückliche eingekerkert und endlich auf erzbischöflichen Befehl im Gefängnis elend erstickt. Ibsen hat nur das Verhältnis zu den zwei Schwestern beibehalten und nach einem früher benutzten Schema gestaltet. Die Zeitfolge ändernd, teilt er Lucien das Los der jungen Silvia im „Catilina“ zu, und ihr Verderber Nils Lykke gewinnt die Liebe der arglosen Eline, wie Catilina die Furias. Aber Eline verwandelt sich nicht in eine Nemesis, sie geht, wie die Schwester, zu Grunde, und mehrt das Gewicht der Schuld auf dem Haupte der Mutter, die sich ihrer, den Namen des Verführers verschweigend, zur Anlockung und Bestrafung ihres Todfeindes hat bedienen wollen. Mit der Haupthandlung haben die Szenen zwischen Nils Lykke und Eline noch außerdem einen innigern Zusammenhang, als bisher beachtet worden. Frau Inger kann im Drama nur erzählen, wie sie nach siebenjährigem getreuem Festhalten am beschworenen „Berufe“ endlich doch von der Liebe überwältigt worden ist. Lebendig vor Augen sollen wir die Vorgeschichte der Mutter erleben, wenn das stolze, tapfere, von Vaterlandsliebe glühende Herz Elinens widerstandslos der Leidenschaft erliegt.

Der gewählten Katastrophe: „die Mutter tötet ihren unerkannten Sohn“ wird in der aristotelischen Dichtkunst ein

---

einem erhaltenen Briefe an den Erzbischof Olaf in Throndhjem (vom 20. Sept. 1526) ihre Tochter „Helna“. In zwei anderen Briefen (vom 17. April und 30. August 1528) wird der Dalejunker, „Niels Löcke“ und „Österot“ erwähnt (s. Samml. til d. Norske Folks Sprog og Historie, I, 506, 530 und 535). — Über Nils Lykke vgl. noch: Grevens Feide, skildret efter trykte & utr. Kilder af C. Paludan-Müller, Kj. 1854, II, 56—60, 73—74, 78, 259—263.

beträchtlicher Grad tragischer Wirksamkeit zugeschrieben. Hier scheidet sich unser Empfinden und Urteil von dem der schicksalsgläubigen Griechen: die Darstellung unheilvoller Verwechslungen haben die Romantiker, hat selbst Schillers Kunst (Braut von Messina) auf unserer Bühne nicht heimisch machen können. In der „Herrin von Östrot" ist die Hinneigung zur Schicksalstragödie auf das glücklichste vermieden. Frau Inger zeigt sich gegen das Ende hin nicht mehr einzig und allein von Mutterliebe beherrscht — das Wort „Königsmutter", das Nils Lykke in schlauer Berechnung hat fallen lassen, findet eine Stätte bei ihr. Und der ehrgeizige Gedanke gewinnt nach geschehener That eine schreckliche Gewalt über die vom Gewissen aufgeregten, verwirrten Sinne: der Totenpsalm tönt ihr wie die Krönungshymne, dem Leichenzuge des erdolchten Sohnes blickt sie erwartungsvoll als seinem Krönungszug entgegen. „Wer siegt, Gott oder ich?" ruft sie triumphierend in halbem Wahnwitz, um gleich darauf zu erkennen, wen sie gemordet, zusammenzubrechen unter der Fügung nicht des blinden Zufalls, sondern der strafenden Gerechtigkeit.[1])

Geschrieben im Winter 1854, gibt das Werk, trotz der gerügten Schwächen und Mängel, Zeugnis von dem Fortschritt, besonders im Technischen, den der Verfasser des „Catilina" binnen weniger Jahre gemacht hatte. Geschickt, wie die anfängliche Exposition der Verhältnisse auf Östrot und im Lande, ist auch weiterhin die gelegentliche Darlegung der verwickelten politischen Zustände in den drei nordischen Reichen. Die meist gewandte Szenenführung gemahnt nicht mehr an das Nacheinander des ersten Werkes. Weniger zu rühmen ist der schwer-

---

[1]) Übrigens redet auch Aristoteles dieser Auffassung und Verwendung des Zufalls das Wort — am Ende des 9. Kapitels der Dichtkunst.

fällige und weitschweifige Dialog, durch den die Kraft und Lebendigkeit der Charaktere leidet; auch in den Monologen mutet manches zu geschraubt oder zu emphatisch, mancher Übergang altmodisch an. Vorzüglich wird die Stimmung festgehalten. Sein Drama „Catilina", meint Ibsen, gehe wohl deshalb bei Nacht vor sich, weil er das Stück des Nachts geschrieben habe; hier ist die Handlung mit bewußter Kunst in eine stürmische Nacht verlegt. Nur der Widerschein des Herdfeuers, Ampel- und Kerzenlicht beleuchtet die Gestalten in dem düsteren, unheimlichen Rittersaale. Seinen Gemälden einheitlichen Ton und wirksame Beleuchtung zu geben, das ist dem „Maler" Ibsen — er hat erst 1860 der Malerei für immer abgesagt[1] —, damals wie später mit Sicherheit gelungen.

Das nordische Publikum verhielt sich ziemlich kühl gegen „Fru Inger til Östråt"[2]), und auch die Aufführungen in Berlin (1878 und 1888) hatten keinen Erfolg, wohl weniger, weil der Dichter „ein großes, nationales Interesse voraussetzt, das ihm eben nicht jedes fremde Publikum entgegenbringt",[3]) als vielmehr, weil das Interesse an der Charaktertragödie durch das Intriguenstück und umgekehrt beständig gestört wird.

Dagegen hat keines der früheren Werke Ibsens so viel Anklang gefunden, wie das anmutige, im Sommer 1855 entstandene Schauspiel in drei Akten „Gildet på Solhaug". Aus dem Dramaturgen, der bewies, was er in mühseliger, verstandesmäßiger Arbeit gelernt hatte, war mit eins der Poet hervorgegangen, der ein rein empfundenes, originelles kleines Kunstwerk darbot, eines der besten Stücke, die die Romantik in irgend einem Lande gezeitigt hat. Der ersten Aufführung

---

1) Vgl. Ibsens eigene Mitteilung, Halvorsen III, 89.

2) Blanc, S. 196.

3) Kürschner, Jahrbuch für das deutsche Theater, II, 181.

in Bergen[1]) folgte noch am selben Abend eine musikalische Huldigung vor dem Hause des Dichters, und nach der Aufführung in Christiania veröffentlichte Björnson, angeregt und begeistert wie alle, „eine stimmungsvolle, freie Phantasie, eine dichterische Improvisation über das Stück und die Vorstellung“. Nur die Kritik — „die richtige Kritik“ hatte sehr viel daran auszusetzen, wofür denn auch „die richtigen Kritiker“ im Vorwort zur zweiten Ausgabe ihr gut gemessen Teil empfangen.[2])

Vor allem sollte „Das Fest auf Solhaug“ eine Nachahmung, und zudem die schlechte norwegische Nachahmung einer guten dänischen Arbeit sein: des Schauspiels „Svend Dyrings hus“ von Henrik Hertz (1798—1870). Der unbefangene Leser wird weder die Fabeln noch die Personen der zwei Werke einander irgendwie ähnlich finden. Die Haupthandlung in „Svend Dyrings Haus“, die mit dem Märchen von der bösen Stiefmutter verquickt ist, läßt sich fast Zug für Zug auf das „Käthchen von Heilbronn“ zurückführen; Ibsens „Nachahmung“ des dänischen Stückes hat mit dem „Käthchen von Heilbronn“ nicht ein Motiv gemein. Das dünkt mich die beste Abwehr

---

[1]) am 2. Jan. 1856. In der ganzen Spielzeit sechsmal aufgeführt, zuletzt als Festvorstellung vor dem Prinzen Napoleon am 25. August (Halvorsen III, 32 sagt: 24. Juli?), vgl. Charles Edmond, Voyage dans les mers du nord à bord de la corvette La Reine Hortense, 1857, S. 436 ff. Der Aufführung wie der mise en scène wird von Edmond das außerordentliche Lob gezollt, sie wären einer Pariser Bühne würdig gewesen. Vgl. auch Blanc a. a. O. S. 208. Im Druck erschien „Gildet på Solhaug“ Chra. 1856, die 2. Ausgabe, mit einem Vorwort des Verfassers, Kbh. 1883. Eine vorzügliche Übersetzung ins Deutsche wurde dem Dichter zum 60. Geburtstag von E. Klingenfeld dargebracht. Einige kleinere Fehler und Versehen (wie z. B. A. II. Sc. 4: „über die Mauer“ statt „über das Moor“ [myren]) können den Wert der Arbeit nicht beeinträchtigen.

[2]) Vgl. Beilage II.

einer Beschuldigung, die nordische Litterarhistoriker mit vielen Gründen widerlegt haben.[1]) Noch mehr muß die Überlegenheit der dänischen Dichtung bestritten werden. Beide Werke sind so verschiedenen Wertes und Charakters, wie ihre Eingangsszenen. Bei Ibsen, wie immer, knappe, treffende, stimmungsvolle Exposition; Hertz eröffnet die Szene mit dem nichtssagenden, dichterisch wertlosen Jägerchor der romantischen Spieloper, worauf sich die Personen zu Gunsten des Zuschauers sofort alles nötige vorerzählen — in der alten Weise, eingeleitet durch die alte Formel: „Ihr erinnert Euch . . .“ Dem ähnlich ist das Ganze mehr oder minder konventionell, wenn auch geschickt und mit geübter Hand durchgeführt. Die Personen sind nur zum Bühnengebrauch notdürftig charakterisiert, und kaum die eine Hauptperson Ragnhild hat etwas mehr Persönlichkeit und Lebensfarbe erhalten. Stig Hvide ist blutlos gegen sein Urbild, den Grafen vom Strahl, Svend Dyring weist keinen individuellen Zug auf, Frau Guldborg ist die böse Stiefmutter, Regisse das mißhandelte Aschenputtel des Märchens. Der Geist der Frau Helvig erscheint mit Donnergepolter in voller Versammlung und endet das Stück ex machina. Zum äußern Abschluß noch ein Engelchor — alles fällt auf die Kniee — Anbetung — Vorhang. Wenn die entlehnten Motive noch psychologisch verwertet wären! Aber es wird nur flüchtig berührt, daß Stig Hvide einen Augenblick Mitleid und Zuneigung zu der Unglücklichen fühlt, die ihm, von einer geheimnisvollen Macht gezwungen, auf allen seinen Wegen folgt, es führt zu keinem dramatischen Konflikt, keinem Widerstreit der Gefühle, und die mancherlei wechselnden Geschehnisse verknüpfen sich zu keiner einheitlichen Handlung.

---

[1]) Vasenius, Diss. S. 78 ff. Jaeger, Livsb. S. 106 ff.

Die Mängel seines gepriesenen „Vorbilds“ müssen wir uns gegenwärtig halten, um Ibsens feinsinnige Arbeit gebührend zu würdigen.

Eine mächtige Leidenschaft ergreift Margit, die Gattin des reichen, aber an Geist und Gaben armen Herrn von Solhaug, zu ihrem heimgekehrten Jugendgespielen Gudmund Alfson. Doch Gudmund neigt in Liebe ihrer jüngeren Schwester Signe zu, die er als Kind verlassen hat und als holderblühte Jungfrau wiederfindet. In Margit, die mit Furia, wie mit Inger Gyldenlöve nahe verwandt ist, regt sich der wilde Drang, das unerträgliche Joch abzuschütteln. Wäre sie frei, so würde der Geliebte sie wählen. Gudmunds Erzählung von „Norwegens Königin“, die den verhaßten Gemahl vergeben wollte, erweckt die dunklen Gedanken in ihrer Seele. Schon ist der tödliche Trank gemischt, da erlöst sie ein gütiges Geschick von dem Gatten, noch eh er den Becher berührt, und in dankbarer Entsagung die Schwester mit dem Geliebten vereinend nimmt sie zur Sühne in Sunnives Kloster den Nonnenschleier.

Den Titel empfängt diese neue Variante des Themas „zwei Schwestern, deren Liebe demselben Manne gehört“ von dem Feste, das Herr Bengt auf Solhaug gibt, die dritte Wiederkehr seines Hochzeitstages zu feiern. Schon die Verlegung der Handlung auf diesen Tag bitterer Erinnerung für Margit verrät „den werdenden Meister“. „Da muß sie gedenken, wie es ward und wie es hätte werden können,“[1]) da schweifen ihre Gedanken zu Gudmund zurück, von dem sie sieben Jahre ohne Kunde geblieben. So ist das Wiedererwachen ihrer Liebe zu ihm, der als ein Verfolgter unerwartet auf Solhaug Zuflucht

---

[1]) E. Reich, S. 16. Vgl. überhaupt Reichs eingehende Würdigung des Schauspiels.

sucht, sinnreich vorbereitet. Prächtig geschmückt, mit angenommenem Stolze tritt sie ihm entgegen, ihr Unglück und die Qual ihres Herzens seinem forschenden Auge zu verbergen; aber das erste Wort von der Gefahr, in der er schwebt, endet alle Verstellung, bringt mit eins das trauliche „Du" auf ihre Lippen zurück und erschließt das Herz zu dem traurigen Geständnis von verkaufter Jugend, verlorenem Glück. Arm und alleinstehend, ob ihrer Schönheit von reichen Freiern schmeichelnd umworben, hat sie „die Jugend, den fröhlichen Sinn" für Gold und Güter dahin gegeben, und besonders fein empfunden ist es, daß gerade Gudmunds nie vergessene Lieder sie zu dem schwer bereuten Schritte verlockt und verleitet haben:

Von Spielen sangst du, von fröhlichen Festen,
Von Rittern und Frauen im schimmernden Saal,
Da kamen Freier von Osten und Westen
Und so — so folgt ich meinem Gemahl. (S. 29 der Übers.)

Die ganze Fülle solcher feinen Züge hervorheben, hieße Szene für Szene rühmend wiederholen.

Wie „Svend Dyrings Haus" steht auch das „Fest auf Solhaug" dem Märchen nahe, wenn gleich weder Zaubermittel zur Schürzung des Knotens, noch Gespenster zur Lösung aufgeboten werden. Der rein menschliche Vorwurf ist aus dem Geist der „Kaempevise", der märchenhaften Volksballade, wiedergeboren. Ibsen erzählt selbst, wie ihn die Vorstudien zur „Herrin von Östrot" aus dem Mittelalter in die Sagazeit zurückgeführt haben. Ein gewaltiger Stoff: Sigurd, der Seekönig, geliebt von der wilden Hjördis und der sanften Dagny, — ein großes Gastmahl als Mittelpunkt der Handlung — tauchte vor ihm auf. Aber die romantische Stimmung der Zeit, und mehr noch die romantische Stimmung des Dichters — von zwei leuchtenden braunen Augen spricht ein damals

entstandenes Gedicht[1]) —, und im Einklang mit diesen Stimmungen das Studium norwegischer Volkslieder in Landstads berühmter Sammlung,[2]) verwandelten vorläufig die isländischen Frauen in Margit und Signe, verwandelten den starken Wiking in einen höfischen Sänger des 14. Jahrhunderts, und dämpften und milderten den Schluß, doch nicht so sehr, wie Ibsen selbst meint, daß nicht „rechtgläubige Ästhetiker“ den „Zug von unvermittelter Tragik“ darin „als ein Zeugnis für des Dramas Ursprung“ leicht sollten herausfühlen können.[3])

Mag man nun mit dem Dichter annehmen, daß er „Svend Dyrings Haus“ gar nichts verdanke, oder mag man annehmen, daß ihm Hertz, der achtzehn Jahre vor ihm die dänische Kämpevise der Bühne nutzbar machte, wenigstens das Beispiel zur Verwendung der norwegischen gegeben habe, so hat doch Ibsen zuerst und allein die Form der Kämpevise nicht bloß theatralisch, sondern dramatisch verwendet. Sein Schauspiel ist abwechselnd in Prosa und gereimten Versen (im Volkston, mit vier und drei Hebungen) geschrieben, Prosa und Vers immer am rechten Orte: zuweilen setzt der Vers spruchartig, zuweilen nach dem Abschluß prosaischer Szenen mit einem Monolog, einem neuen Auftritt ein, öfter wird die Rede von gehobener Stimmung mit in die Poesie emporgetragen. Die Lieder und Balladen sind nicht eingestreut, sie gehen aus der Handlung hervor und sind wieder mit der Handlung verwoben. Ergreifend wirkt Margits Erkenntnis, daß sie selbst des Bergkönigs Braut ist, von der Gudmund die Weise gesungen: verlockt mit güldenen Ringen und Spangen, in des Berges ewiger Nacht gefangen, aus der sie keiner, keiner erlöst. Fein deutet

¹) En fuglevise, Digte af H. Ibsen², Kbh. 1857, S. 7.
²) M. B. Landstad, Norske folkeviser, Chra. 1853.
³) Vgl. das Vorwort zur 2. Ausgabe (Beilage II).

sie dem Sänger ihre hoffende Liebe an in dem Liede vom Edelknaben und der Fraue, aus deren getrennten Gräbern, nordwärts und südwärts an der Kirchenwand, Blumen hervorsprießen und sich über dem Kirchendache rankend vereinen.

Die Kirche vermag nicht, zwei zu trennen,
Die einander lieben mit treuem Sinn. (S. 41 der Übers.)

Zu großartiger dramatischer Wirkung steigert sich das Finale des zweiten Aktes, wenn beim Feste Gudmund und Margit, wie zur Kurzweil der Gäste improvisierend, sich gegen einander wenden, er im Liede von der bösen Elfenfrau ihre Liebe abweist, und sie, mit dem Märchen ihres Lebens antwortend, endlich zusammenbricht in verzweifelter Klage:

Der Berg ist verschlossen, kein Ausweg rings umher,
Die Sterne sind erloschen, die Sonne scheint nicht mehr!
(S. 50 der Übers.)

Man kann nur mit Edmond übereinstimmen: Cette fin est d'une beauté sauvage. La situation des personnages, à part celle du mari, est des plus dramatiques et inspire un intérêt passionné et émouvant.[1])

Wie Form und Vortragsweise wechselt, wechseln auch, immer gefällig in den kleinen Rahmen gefügt, Szenen, die mehr durch Farbe und Stimmung wirken, mit solchen, die vortrefflich gewähltes Detail bieten. Mit wenigen und einfachen Mitteln ist überall das Rechte, Zweckentsprechende geleistet. Margits dunkle Gestalt hebt sich klar und plastisch von dem lichten Hintergrunde ab; als Hauptfigur tritt sie am meisten hervor, ist am meisten „herausgearbeitet". Ihr reicheres Seelenleben, ihre Energie und Klugheit, das Bestimmte ihres ganzen Wesens erlauben und finden kräftigen Ausdruck und über-

---

[1]) Voyage dans les mers du nord a. a. O.

zeugende Gebärde; Signe fröhlich und liebreizend, kann schon ihrem glücklichen Alter nach keine scharf ausgeprägten Züge haben. So ist auch Signes Partner allgemein gehalten, eine ideale ritterliche Jünglingsgestalt; während Margits Gemahl, der dummselbstgefällige, materielle, prahlerische Bengt ganz aus dem Leben genommen und eingehend geschildert ist, damit wir ihre Qual, ihren verzweifelten Versuch, sich zu befreien, teilnehmend verstehen. Denn hier taucht schon zum ersten Male das Problem der unglücklichen Ehe auf, in der der Mann geistig und moralisch tief unter der Gattin steht, und die bitteren Leiden der Enttäuschung ihr Teil sind. Der Rollentausch zwischen Mann und Weib — ihr die Kraft und ihm die Schwäche — erstreckt sich hier — mit einem köstlichen Anflug satirischen Humors ist das gegeben — bis auf das Bereich der hergebrachten äußeren Thätigkeit. Herr Bengt übt geschäftig die Pflichten der Wirtin; er sucht sogar die Bettladen selbst aus und läßt die Zimmer richten für seine Gäste. In allen wichtigen Angelegenheiten spricht er getreulich die Meinung, ja die Worte der Gattin nach. Die Szene, in der Bengt, vom Weine erhitzt, in täppischer Art seine edle Beute liebkosen will und ihr prahlend und scherzend das Elend ihrer Ehe und die schreckliche Zukunft vor Augen führt, bis sie ihm, von Ekel und Verzweiflung erfaßt, nach hartem Seelenkampfe entschlossen den Giftbecher vorsetzt, ist eine der besten, die Ibsen je geschrieben hat. Solche Szenen, nur wenige Monate nach Vollendung der „Herrin von Östrot“ entstanden, führen uns weit über dies Schauspiel hinaus, sind in ihrem ganzen Gepräge so durchaus eigenartig und modern, daß der Verfasser der Gesellschaftsdramen nichts daran zu bessern fände.

Von den beiden ungedruckten Stücken der Bergener Zeit, „Johannisnacht“ und „Olaf Liljekrans“ sind ausführliche In-

haltsangaben, von dem zweiten auch längere Stellen des Dialogs veröffentlicht worden.

Die angebliche Ähnlichkeit von „Sankthansnatten“ mit dem Sommernachtstraum[1]) besteht nur darin, daß Elfen (und Berggeister) auftreten, und der Nisse, um sich zu belustigen, gleich Shakespeares Puck, allerlei Verwirrung stiftet. Außerdem sind die Personen des Stückes Menschen der Gegenwart und ganz in Hostrups Manier mit den überirdischen Wesen zusammengewürfelt. Der Nisse träufelt einen geheimnisvollen Saft in den Punsch, den eine Gesellschaft junger Leute trinkt, ehe sie in den Wald zum Johannishügel (Sankthanshaugen) ziehen, die Abenteuer der Johannisnacht zu bestehen. Des Nissen Saft hat die Eigenschaft, tieferen Naturen die Augen zu klären, daß sie der Schein nicht mehr blendet; doch die gewöhnlichen Menschen, die davon kosten, wandeln in Blindheit wie zuvor. Der Trank bewirkt denn auch, daß zwei Verlobte sich trennen und jedes eine passendere Wahl trifft, worauf noch durch ein wiedergefundenes Dokument einem der Liebhaber zu seinem Eigentume verholfen wird und alles in Freuden und Zufriedenheit endet. Das Beachtenswerteste ist der starke satirische Zug, der sich — nach Blancs Inhaltsangabe[2]) zu schließen — durch das Ganze bemerklich macht. Unter den Persönlichkeiten, an denen die Wirkung des Saftes verloren ist, tritt „ein echter Dichter“ hervor, „dunkel und wild und stark im Nationalen“. Er ist des Glaubens, wohin er komme, da müsse er ein Unglück anstellen, und überall sucht er nach seiner „oprindelighed“, seinem weiblichen Ideal. Die Huldre ist es gewesen, bis er in den Volksmärchen las, daß diese

[1]) Erhard meint, Sankthansnatten „n'est qu'un pastiche de cette féerie“ (Sommernachtstraum).

[2]) Blanc a. a. O. S. 138 ff.

Waldnymphen Schwänze haben, „da mußte er sie doch aufgeben.“ In der Johannisnacht, wenn sich der Hügel öffnet, und geklärten Augen darin der Bergkönig mit Gefolge in all seiner Herrlichkeit erscheint, sieht unser Dichter in den Elfen nur tanzende Bauernmädchen und hält den Bergkönig für ein Mitglied des Festkomites.[1])

So wenig sich Ibsen damals der herrschenden Vorliebe für die „Hulderromantik“ entziehen konnte und wollte, so wenig vermochte er schon in einem so früh entstandenen Werke — es wurde 1852 auf der Reise nach Deutschland geschrieben — die Spottlust seines scharfen Verstandes zu unterdrücken. „Die Johannisnacht“ gefiel nicht trotz des aufgebotenen romantischen Apparats, denn das hieß dem Publikum sein Leibgericht vorsetzen und ihm dann durch wohlberechnete Bemerkungen den Appetit verderben. In dem letzten Schauspiel, das er in Bergen aufführen ließ, schrieb er der Romantik, ohne es zu wollen, in aller Form den Scheidebrief.

„Olaf Liljekrans“, zum ersten Male gegeben im Januar 1857, wurde in seiner ursprünglichen Gestalt schon im Jahre 1850 entworfen. Damals hieß das Stück nach der Heldin „Rypen (das Schneehuhn) i Justedal“, und diese Heldin war die „Justedalsrypa“, von der A. Faye in seinem Büchlein Norske Sagn, Arendal, 1833 (S. 137) erzählt: das Mädchen, das zur Zeit des schwarzen Todes allein im Justedal am Leben blieb, scheu und wild wie ein Schneehuhn im Walde hauste, und später eingefangen, erzogen und schließlich verheiratet

---

[1]) Auch in Hostrups (1818—1892) „Mester og Laerling“ (geschr. 1851 auf 52, hg. 1854) sucht ein verspotteter Dichter, ein „vernünftiger Schwärmer“, überall sein Ideal; auch da thut sich ein Elfenhügel auf und giebt es eine Salbe, die auf die Augen gestrichen, klar sehen macht, so daß man den wahren Charakter des andern erkennen kann.

wurde. Die Überschrift der endgültigen Fassung weist auf eine über alle nordischen Lande verbreitete Volksdichtung hin, und zwar auf die norwegische, von Landstad (S. 355) mitgeteilte Form, die allein den Zunamen „Liljekrans" enthält. Es ist die Ballade von Herrn Olaf (Olof, Oluf) der, seine Hochzeitleut' aufzusuchen, durch den Wald reitet und von den Elfen umringt wird. Weder ihren Lockungen, noch ihren Drohungen Gehör gebend, empfängt er den Schlag aufs Herz, der ihn, kurz nach der Heimkehr, auf die Totenbahre legt.[1])

Der Olaf des Stückes konnte insofern nach dem der Kämpevise benannt werden, als auch er kurz vor seiner Hochzeit Versuchungen zu bestehen hat. Aber außer dem Hinweis auf diese Ähnlichkeit an einigen Stellen und dem ähnlichen Verhalten der Mutter zum Sohne in beiden Fällen, hat das Schauspiel in Handlung und Charakteristik nichts mit dem Volksliede gemein.

Frau Kirsten Liljekrans will langwierige Familienstreitigkeiten mit einem Gutsnachbarn, dem reichen Bauern Arne von Guldvik, durch die Verheiratung ihres Sohnes mit Arnes Tochter Ingeborg für immer beilegen. Dem aufstrebenden Arne wäre die vornehme Verwandtschaft nicht minder erwünscht, als der geldbedürftigen Dame Ingeborgs Reichtum. Aber kurz vor dem Feste verschwindet Olaf plötzlich, als wär' er „bjergtagen". Hinauf ins Gebirge gezogen, hat er in einem einsamen, seit der Pestzeit nicht mehr bewohnten Thale Alfhild getroffen, die Tochter des Spielmanns Thorgejr, die von der

[1]) Die dänische Variante dieser Ballade ist zweimal ins Deutsche übersetzt worden: von Herder in den Stimmen der Völker (4. B., 14) unter dem Titel: „Erlkönigs Tochter (dänisch: Kiämpe-Viiser)", und vollständiger von Wilhelm Grimm in seinen altdänischen Heldenliedern, S. 91.

Welt Gottes nichts kennt als die Weisen ihres Vaters, und er vergißt Braut und Hochzeit und alles und überredet sie, mit ihm hinabzuziehen und seine Gattin zu werden. Unten im Thale verfliegt der romantische Liebesrausch: Olaf giebt den Vorstellungen der Mutter Gehör und kehrt zu seiner Verlobten zurück. In ihrer Verzweiflung, halb von Sinnen, wirft die verlassene, vom Hofgesinde verspottete Alfhild die Fackel, mit der sie den Brautleuten zur Kirche leuchten soll, in das Hochzeitshaus und steckt es in Flammen. Als Brandstifterin verfolgt und eingefangen, wird sie von Frau Kirsten, die sich für das auf ihrem Grund und Boden begangene Verbrechen Gerichtsbarkeit zuspricht, zum Tode verurteilt. Doch soll ihr, fügt die Richterin höhnisch hinzu, „nach alter Sitte" vergeben sein, wenn auch nur der geringste Knecht sie zur Ehe begehre. Da tritt, unvermutet, Olaf reuigen Sinnes hervor, und erbietet sich, die Bedingung zu erfüllen. Frau Kirsten giebt zuletzt ihre Einwilligung, nicht ohne erfahren zu haben, daß auch Alfhild ein großes Erbe zu erwarten habe, und Ingeborg heiratet ihres Vaters Knecht Hemming, von dem sie sich, unmittelbar vor dem Brande, in aller Stille, hat entführen lassen.[1])

In „Olaf Liljekrans" treiben keine übernatürlichen Wesen ihr Spiel, das Stück ist, gleich dem „Fest auf Solhaug" sozusagen nur romantisch instrumentiert. Auch hier hat es der Dichter nicht unterlassen, Personen wie Arne, Ingeborg und Hemming einzuführen, die dem Zuschauer das Unwahre und Unhaltbare der Romantik im Leben in bedenklicher Weise nahe legen. Ingeborg und Hemming sind in höchst romantischer Art auf Vater Arnes Apfelschimmel durchgegangen und finden

---

[1]) Vgl. H. Jaegers Aufsatz: „Henrik Ibsens Olaf Liljekrans", Nyt Tidsskrift VI (1857) 76 ff. u. Blanc, S. 214 ff.

auch leicht im Gebirge eine verödete Hütte, wo sie wohnen können. Aber nun zeigt sich, daß Hemming ohne Bogen und Fischgerät nicht für den Unterhalt sorgen kann, und Ingeborg vermißt ihre Mägde; auch will sie doch nicht immer im Brautstaat bleiben.

Ingeborg. Du mußt dich eines Nachts hinunter nach Guldvik schleichen und meine Kleider, und was ich sonst bedarf, mitbringen.

Hemming. Und als Dieb gehängt werden!

Ingeborg. Nein, da mußt du dich eben vorsehen, sag' ich dir. (Bedenklich.) Aber wenn dann der lange Winter kommt? Hier oben ist keine Seele, hier giebt es niemals Tanz und Gesang — Hemming, sollten wir nicht lieber —

Hemming. Ja, wohin sollten wir denn sonst?

Ingeborg (ungeduldig.) Aber hier kann ja kein Mensch leben!

Hemming. Freilich kann man hier leben!

Ingeborg. Nein, du siehst ja, daß alle hier gestorben sind! — Hemming, ich denke, es ist am besten, ich gehe hinunter zu meinem Vater.

Hemming. Ja, aber was soll dann aus mir werden?

Ingeborg. Du? Du ziehst in den Krieg!

Hemming. In den Krieg — und tot geschlagen werden?

Ingeborg. Nein doch! Du thust etwas Großes, dann wirst du ein Rittersmann und dann weist dich mein Vater nicht mehr ab.

Hemming. Wenn ich aber nun tot geschlagen werde?

Ingeborg. Nun, wir können's uns ja noch überlegen. Heute und morgen müssen wir wohl hier bleiben.[1] —

[1]) Übers. nach Vasenius, Skaldep. S. 97.

Das klingt harmloser als die zweischneidigen Verse der „Komödie der Liebe", aber eigentlich — das muß man Vasenius zugeben — fehlt doch nur ein Falk, der diesem Liebespaare den Spiegel vorhält.

Nicht bloß im Spotte, auch im bittern Ernst wird die nüchterne Wirklichkeit dem romantischen Schein entgegen gestellt: „Der Kampf zwischen Wirklichkeit und Romantik ist die Idee des Stückes." [1]) Grausam und unerbittlich zerstört die Erfahrung unten im Thale die poetischen Vorstellungen, die sich Alfhild, „die verkörperte Romantik" [2]), in ihrer Bergeinsamkeit von der Welt gebildet hat. Ihr Vater hat den Tod in seinen Liedern so schön besungen und geschildert: ein Elfe mit weißen Schwingen erlöst den Menschen von Not und Kummer und rüstet ihm ein weiches Lager,

Wirket von Lilien die Laken klein
Und Polster von Rosen rot.

Nun sieht sie ein Begräbnis; das tote Kind liegt auf Stroh und Spänen; kein Elfe zeigt sich, wohl aber führt eine Mutter mit brechendem Herzen die weinenden Geschwisterchen hinter dem schwarzen Sarge her zu der gähnenden Grube. Und alles, was Olaf der Geliebten zum Troste sagen kann, ist, daß ihr Vater auch vom Leben zu schön gesungen.

Hast vom Schatz du gehört in des Bergkönigs Schacht?
Der leuchtet wie rotes Gold in der Nacht;
Doch streckst du die Hand darnach gierig und froh,
Nichts findest du dann als Schutt und Stroh.
Und glaub' mir, wenn du es recht erkennest,
Das Leben dem trügenden Schatze gleicht:
Komm ihm nicht zu nah, sonst trifft es sich leicht,
Daß die Finger daran du verbrennest.

---

[1]) Jaeger, Nyt Tidsskrift, S. 91.

[2]) Jaeger a. a. O. S. 93.

Wohl wahr: es strahlt wie des Himmels Sterne,
Doch nur, so lang du's erblickest von ferne.[1])

Fällt hier die drittletzte Zeile aus dem Bilde, so ist ein anderes Gleichnis vom Schatze, das Alfhild vorträgt, um so besser gelungen:

Eines Schatzes hat einst mein Vater gedacht,
Davon träufeln neun Perlen jegliche Nacht;
Doch wieviel blanke Perlen der Hort auch spendet,
Seine Kraft und sein Reichtum sich nimmer verschwendet.
Für mich ist mein Kummer ein solcher Hort,
Davon träufeln Tag und Nacht hinfort
Nicht neun — ach viel Tausend Perlen klein
Und der Schatz wird nimmer verringert sein.[2])

Noch an verschiedenen Stellen legen Alfhild und Olaf dem Kummer, der Sorge, dem Leid als erziehenden Kräften große Bedeutung bei, -- ein zweiter erwähnenswerter Zug, der auf die „Komödie der Liebe" hinweist.

Die Kritik fand „Olaf Liljekrans" langgedehnt und überspannt („Bergens Tidende"), wenngleich sich der Berichterstatter „durch die schöne Versifikation und die oft wunderschönen poetischen Bilder" angesprochen fühlte. Das Stück wurde nur zweimal aufgeführt.

Zwei Jahre später nahm Ibsen die mißlungene Arbeit noch einmal zur Hand und versuchte das Schauspiel zum Text einer romantischen Oper umzugestalten, die „Alfhild" oder „Fjeldfuglen" betitelt werden sollte. Die Umdichtung rückte aber nicht über die erste Szene des zweiten Aufzugs vor.

Schwer, wie sich der Dichter von diesem, doch nicht besonders dankbaren Stoffe trennte, trennte er sich von der Romantik überhaupt und dem liebgewordenen Gedanken, daß

---

[1]) Übers. nach Vasenius, Skaldep. S. 90.
[2]) Übers. nach Vasenius, Skaldep. S. 92.

gerade aus der Kämpevise der nationalen Bühnendichtung neuer Stoff und neues Leben zugeführt werden könne. Oehlenschlaeger hatte den norwegischen Dichtern ihre Stoffe und Aufgaben vorweg genommen und sie, nach der Meinung der Zeit, vortrefflich behandelt und gelöst, und so erschien die Volksüberlieferung im engeren Sinne, das Volkslied und das Märchen, als die letzte noch unerschöpfte Quelle. Ein längerer Aufsatz Ibsens „Über die Kämpevise und ihre Bedeutung für die Kunstpoesie" (1857) [1]) sucht diese Anschauung zu begründen und zu verbreiten. Aber noch in demselben Jahre gelang ihm das Werk, das Oehlenschlaegers nordisch-nationale Dramen für immer in den Schatten stellte: die „Nordische Heerfahrt".

Ibsen erneuerte seinen abgelaufenen Vertrag mit dem Bergener Theater nicht mehr; er ging im Herbst 1857 als artistischer Direktor an das norwegische Theater zu Christiania über. Nur auf kurze Zeit kam er im folgenden Sommer nach Bergen zurück, um sich — am 18. Juni 1858 — mit Susanna Daae Thoresen, der Tochter des Probstes und Pastors an der Kreuzkirche, zu vermählen.

An seine Stelle in Bergen trat, ebenfalls von Ole Bull selbst berufen, der jugendliche Verfasser von „Synnöve Solbakken": Björnstjerne Björnson.

---

[1]) Enthalten in Illustreret Nyhedsblad (Christiania) VI, Nr. 19 u. 20. Deutsch (mit Einleitung) von O. L. Jiriczek, Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1893, Beil.-Nr. 111 u. 112.

III.

Am 26. Oktober 1858 schreibt Asbjörnsen an Jakob Grimm: „Haermaendene paa Helgeland (Nordische Heerfahrt) ist nach meinem Dafürhalten eine respektable Arbeit, und sowohl im Inhalt, wie in Form und Sprache das reinste, das eigentümlichst Norwegische; in Synnöve Solbakken offenbart sich vielleicht mehr Begabung, aber obgleich man dem Verfasser ein hübsches Talent für die Darstellung der Eigentümlichkeiten unseres Volkes nicht absprechen kann, so sieht es doch für mich aus, als ob er mehr in den Sagas, als im Leben und in der Natur studiert hätte, was auch von seinem Stile gilt, der allzu chronikartig steif und sagamäßig ist. Aber Björnson ist jung und wird hoffentlich bald dazu kommen, etwas viel besseres zu liefern, als diese Arbeit, die ja gewiß hübsch ist, aber in Dänemark und Schweden mehr gelobt worden ist, als sie eigentlich verdient.“[1])

Die beiden Werke, die Asbjörnsen mit diesen begleitenden Worten an Jakob Grimm sandte, waren in zwei aufeinander folgenden Jahren, „Synnöve Solbakken“ 1857, Haermaendene paa Helgeland 1858, veröffentlicht worden. Gleichzeitig mit Ibsens Drama hatte der schnell arbeitende Björnson noch die Erzählung „Arne“, eine Tragödie in Versen Halte-Hulda (drei Aufzüge) und das einaktige Schauspiel in Prosa Mellem Slagene erscheinen lassen. In diesem Jahre hob ein stiller, aber mit aller Ausdauer geführter Wettkampf zwischen den beiden Dichtern an[2]) — ein Holmgang, in dem von der

---

[1]) Briefwechsel der Gebrüder Grimm mit nordischen Gelehrten hg. von Ernst Schmidt, Berlin 1885, S. 263.

[2]) vgl. Dietrichson, angef. Vasenius, Diss. S. 25 f.

zuschauenden Menge neun Jahre lang Björnson, ihr erklärter Liebling als der Überlegene betrachtet und bejubelt wurde, während Ibsen selten aufmunternde Zurufe, doch häufig genug Spott und Schimpf zu hören bekam. Björnson, Hüne von Gestalt und geborner Redner, „verstand es jedenfalls von Grund aus, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken“[1]); der kleine schweigsame Ibsen mußte warten, bis seine Werke so hoch aufragten und so laut für ihn sprachen, daß sie und ihn niemand mehr unbeachtet lassen konnte.

„Synnöve Solbakken“ und „Nordische Heerfahrt“ (eigentlich: Die Heermannen auf Helgeland) entsprangen beide der allgemeinen Begeisterung, die Asbjörnsens und Moes Sammlung norwegischer Volksmärchen[2]) im Lande zu heller Flamme entfacht hatte. Und zwar sind beide Werke fast gleichzeitig — im Sommer 1857 — entstanden. Aber Björnson konnte mit der Veröffentlichung seiner gewiß mehr als „hübschen“ Erzählung schon Mitte Juni beginnen,[3]) während Ibsens Drama, im Herbst dem Christiania-Theater eingeliefert, dort schmählich liegen blieb, erst im April 1858 gedruckt[4]) und erst am 24. November desselben Jahres aufgeführt wurde. Das volkstümliche Wort von dem, der zuerst kommt und die Braut

[1]) Georg Brandes, Björnstjerne Björnson: Moderne Geister, 1882, S. 392.

[2]) Norske Folkeeventyr, saml. ved P. Chr. Asbjörnsen og Jörg Moe, 1842—44; 2den forögede Udgave 1852. „alle sammlungen (von Volksmärchen) hat aber neulich die noch unvollendete norwegische von Moe und Asbiörnsen mit ihrem frischen, vollen vorrath fast überboten,“ schreibt Jak. Grimm in der Vorrede zur Deutschen Mythologie (2. A. Göttingen 1844, I, XV).

[3]) vom 13. Juni an in dem von ihm geleiteten Wochenblatt: „Illustreret Folkeblad“. Im September erschien dann das Ganze als Sonderdruck.

[4]) als Beilage zum „Illustreret Nyhedsblad“.

heimführt, bewährte sich hier. Wie der Prinz in Uhlands sinnreichem Märchen trat Björnson „mit seiner Holden“ zuerst „aus Waldesnacht“ hervor, und alles jauchzte dem Kühnen zu, der die echte nordische Poesie, das seit Jahrhunderten schlummernde Dornröschen zu neuem Leben erweckt hatte. Sein ward und blieb der Ruhm, die knappe Sprache und den kraftvollen Stil der Sagas wiedergefunden zu haben, und nur wenige sahen, was doch an Ibsens Werke so leicht zu sehen war, daß auch er, von einer andern Seite her, durch die wuchernde Hecke der Romantik zu echt nordischer Art und Kunst vorgedrungen war, daß ihm nicht weniger Preis gebührte.

Mag Ibsen wirklich erst nach Björnsons Vorgang und Beispiel seinem in Versen begonnenen Werke die Form gegeben haben, in der es uns vorliegt: darum kann doch Synnöve Solbakken nur als der äußere, einen inneren Prozeß beschleunigende Anlaß gelten. „Der kräftige Tonfall des Sagastiles war eine Forderung, die gerade in der Zeit lag als eine Reaktion gegen den Anspruch des Oehlenschlaegerischen Dramas: nordisch zu sein — dieser Tonfall war Ibsen ebenso gewiß wie Björnson.“[1]) „Ein Hakon Jarl in Prosa wäre wohl unter den Händen Oehlenschlaegers ebenso poetisch geworden, wie in Versen,“ hieß es schon in Ibsens Aufsatz über die Kämpevise, und weiterhin: „. . . der nationale Stoff kann doch nur durch eine nationale Form vollständig zu seinem Rechte kommen.“

Aber wären auch die Umstände Ibsen günstiger gewesen, Björnson hätte trotzdem den Sieg errungen. Die Zeit war der Romantik noch keineswegs entwöhnt, wollte nicht so mit eins der baren Wirklichkeit gegenüber gestellt sein. Und Björnson war viel mehr ein Kind dieser Zeit, als Ibsen, der schon

---

[1]) Dietrichson, angef. Vasenius, Diss. S. 26.

halb der Zukunft gehörte. Er stellte nur anscheinend wirkliche, leibhaftige norwegische Bauern dar; in Wahrheit gab er den Zeitgenossen, wonach sie verlangten, „Idealität und Poesie". So hoch ihn seine Kunst und seine Kenntnis des Bauernlebens über städtische Modeschriftsteller erhebt, wie z. B. Claus Pavels Riis, dessen dramatisches Idyll mit Gesang Til saeters (1850) damals überall mit unglaublichem Beifall gegeben wurde: seine Novellen waren doch demselben Geist der Idealisierung entstammte, stark „übersetzte" Bilder aus dem Volksleben, an denen sich die patriotischen Norweger mit ungemischter Freude ergötzen und erheben sollten. „Es ist stilisierte Hirtenpoesie, gleich den Idyllen des vorigen Jahrhunderts, ... mit verfeinerten Gefühlen und edlen Gedanken."[1]) Und deuchten selbst diese Erzählungen manche Anhänger der alten Schule nicht „edel und geläutert" genug, wie „roh" mußte vielen erst Ibsens ungeschmückte Schilderung der Wikingerzeit erscheinen, dessen zahme Nachahmung Oehlenschlaegers schon zu demselben Tadel Anlaß gegeben hatte.

Gerade diese „Roheit", das Aufgeben aller herkömmlichen Theaterphrase und Theaterpose, die schlichte, getreue Darstellung altnordischen Lebens im Geiste und in der wortkargen, körnigen Redeweise der Sagas, hat dem Dichter das wertvolle Lob des nordischen Grimm eingetragen, in Stoff, Form und Sprache das reinste, das eigentümlichst Norwegische hervorgebracht zu haben.

Die Versuche skandinavischer Dichter, nordisch-nationale Stoffe auf die Bühne zu bringen, beginnen schon im 18. Jahrhundert. 1770 ließ Johannes Ewald seinen „Rolf Krake" erscheinen, wozu der Vorwurf dem zweiten Buche des Saxo

---

[1]) Jaeger, Lit.-hist. S. 605.

entnommen war. „Mein höchster Wunsch ist,“ heißt es in der deutsch geschriebenen Vorrede des Autors zur deutschen Ausgabe von Joppert,[1]) „daß man daraus erkennen möge, daß ich ein Schüler des unnachahmlichen Klopstocks sey. Er hat es gesehen, ehe es gedruckt ward und er hat es seines Beyfalls gewürdigt.“ Diesem, in Klopstock-Ossianischer Prosa geschriebenen Trauerspiele folgte 1775[2]) „Balders Tod, ein heroisches Singspiel“. Dem verliebten Balder sind Arien in den Mund gelegt, wie: „Thräne, sag', weshalb du rinnest | Auf der Stolzen bleichen Wangen . . .,“ und Thor entrüstet sich darüber, daß eine Brust, „die Tugend stählet“, feigen unmännlichen Kummer fühlen kann — eines Mädchens wegen. Von diesen einst viel gepriesenen Anfängen des nationalen Dramas im Norden zu Oehlenschlaegers nordischen Dramen läßt sich der Weg — immer auf deutschem Gebiete — von Markstein zu Markstein verfolgen; von Oehlenschlaegers Werken zur „Nordischen Heerfahrt“ führt kein verbindender Pfad — Ibsen sprang ab und schlug eine andere, fast die entgegengesetzte Richtung ein.

Sein Werk, so rein und eigentümlich norwegisch, ist dadurch zugleich modern, modern in dem Bestreben, ein möglichst getreues Bild der gewählten Zeit zu entwerfen. Neuerdings, nach einer schnelleren, aber durch fremdes Beispiel angeregten und geleiteten Fortbewegung auch unserer Litteratur in der damals von Ibsen eingeschlagenen Richtung, lassen sich Beurteiler vernehmen, er sei in diesem Bestreben eher nicht weit genug, als zu weit gegangen. Sie vergessen am Ziele die

---

[1]) Kopenhagen u. Leipzig, 1772. Es gibt noch eine Übersetzung von C. F. Cramer, Hamburg, 1772.

[2]) Nicht 1774, wie das noch 1774 gedruckte Titelblatt der 1. Ausgabe besagt. Vgl. Ewalds Samtl. Skrifter V, 231.

Kühnheit des Anfangs, und mißachten, daß der Schilderung entlegener historischer Verhältnisse doch immer eine Grenze gezogen bleibt. Der Mensch ist zu allen Zeiten derselbe, aber nicht die Menschen. Des Dichters Werk soll eine bestimmte Wirkung thun, nicht bloß wahr sein, wie das des Geschichtschreibers. Was diese Wirkung schwächt oder stört, kann ihm nicht taugen:

> Denn das fesselt uns nur, was die eigene Brust als natürlich
> Nachzuempfinden vermag. (Geibel.)

Ibsen führt uns keinen Berserker vor, stellt keine der Roheiten und Grausamkeiten dar, die sich in den isländischen Sagas nicht etwa nur die gemeinen und niedrigen Charaktere, die Nebenpersonen, sondern gerade die Helden der Erzählung, und nicht allein gegen Feinde, sondern gegen Weib und Kind und Gesinde zu Schulden kommen lassen.[1]) Freilich bedeutet auch diese beschränkende Auswahl schon eine Einbuße an Wahrheit, und so haben sich viele moderne Dichter, wie Tolstoi, Zola, Gerhard Hauptmann u. a., wo sie überhaupt geschichtliche Vorwürfe wählten, für eine nähere Vergangenheit entschieden.

Ibsen ging in der „Nordischen Heerfahrt", wie immer, nicht vom Stoffe, sondern von der Idee aus, allerdings nicht von einer Idee, die sich in einem Satze ausdrücken läßt, sondern von der Idee, das Wort wörtlich genommen, die er sich, oder die sich ihm von zwei bestimmten Frauengestalten gebildet hatte. Beim Lesen der isländischen Familiensagen war ihm diese Idee aufgegangen: vielmehr, sie war durch dies Studium wieder zu neuem Leben erweckt worden. In diesen Sagas,

---

[1]) Vgl. R. Heinzel, Beschreibung der isländischen Saga, S. 162 (SB der K. Akad. der Wissensch. Phil.-hist. Cl. 97, Wien 1880).

heißt es im Vorwort zum „Fest auf Solhaug“, „fand ich im reichsten Maße, was ich als menschliche Einkleidung für die Stimmungen, Vorstellungen und Gedanken bedurfte, die mich damals erfüllten, oder auf alle Fälle mir mehr oder minder klar vorschwebten ... ich erinnere mich gut, die zwei Gestalten, die mir zuerst ins Auge fielen, waren die beiden Frauen, aus denen dann Hjördis und Dagny geworden.“

In Ibsens ersten Dramen tritt uns eine Doppelreihe von weiblichen Gestalten entgegen. „C'est la blonde et la brune,“ bemerkt Tissot (S. 65) mit einem Hinweis auf die allgemein verbreitete, volkstümliche Psychologie, die alles gute, sanfte, holde im blonden Weibe verkörpert, und diesem anmutigen Wesen dann eine heftige, harte, leidenschaftliche Rivalin mit dunklen Augen und Haaren entgegenstellt. Mit feiner Beobachtung weist Wilhelm Scherer zwei Grundtypen germanischer Weiblichkeit aus den Personennamen nach, die uns von den ältesten Zeiten überkommen sind. Während die Namen der Männer nur Eigenschaften ausdrücken, „durch die man sich in dem allgemeinen Kampf ums Dasein behauptet,“ zerfallen dagegen die Frauennamen in zwei ganz verschiedene Gruppen. „Die eine verbindet Natur und Schönheit, sie sucht das Liebliche, Anmutige zu bezeichnen, das Wohlthätige und Erfreuende ... Die andere zeigt uns die Frauen des Kampfes froh, Waffen führend, fackelschwingend, zum Siege stürmend.“[1])

Sehen wir von dem allegorischen Nachspiel des „Catilina“ und überhaupt von der christlich-mystischen Verwendung der beiden Frauengestalten ab, so hatte Ibsen ja schon in seinem ersten Werke die zwei Grundtypen ins Auge gefaßt. In den Bergener Dramen war er dann mehr und mehr über

---

[1]) W. Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur, 1883, S. 10.

die summarisch und äußerlich charakterisierende Psychologie hinausgekommen, ohne doch den wirklichen, dramatisch so wohl zu verwertenden Gegensatz aufzugeben, den der Volksglaube nur kenntlich gemacht, nicht erfunden hat. Nun boten ihm die isländischen Erzählungen, wie zur Auswahl, eine Reihe von lebensvollen, reich mit eigentümlichen Zügen ausgestatteten Vertreterinnen, besonders des einen, des Furia-Typus, bestätigten ihm, daß sich gerade in der Nebenbuhlerschaft um den Besitz des Geliebten die Charaktere, besonders der streitbare, leidenschaftliche, völlig entfalten ließen. Dieser, dem Dichter selbst congenialer, gestaltet sich ihm zunächst lebendiger aus, als das wohlthätige, liebliche Gegenbild, das erst im zweiten, ruhigeren Abschnitt seines Lebens und Dichtens, in Agnes (Brand) zum zarten Umriß Farbe und Wärme gewinnt. Um Hjördis willen ist „Nordische Heerfahrt" entstanden, und vor allem durch die lebenswahre, vollendete Darstellung dieses tiefgründigen Charakters nimmt das Drama seinen hohen Rang unter Ibsens Werken ein.

C. Rosenberg und viele andere Kunstrichter im Norden und im Süden beschuldigen ihn, einen großen Stoff verdorben zu haben. Sie sehen in der „Nordischen Heerfahrt" den notwendig mißlungenen Versuch, die Brynhild-Tragödie der Eddalieder in realistischer Form zu dramatisieren. Das heißt den Dichter gar nicht zu Worte kommen lassen, gar nicht verstehen wollen.[1]) Wie zur Verwahrung dagegen betont die Vorrede zur deutschen Ausgabe (1876), daß der Stoff nur teilweise der Völsungasaga entnommen ist. Die hauptsächliche Grundlage sei vielmehr in den isländischen Familiensagen zu suchen, in denen

---

[1]) Der Verfasser ist sich wohl bewußt, daß er hier u. a. Stellen seine eigenen früheren Aufsätze über Ibsen mitverurteilt.

die aus dem Nibelungenliede und der Völsungasaga bekannten riesenhaften Verhältnisse und Vorgänge oft nur auf menschliche Dimensionen zurückgeführt erschienen.

Ibsen war durch N. M. Petersens mustergültige Übertragung[1]) mit den isländischen Prosaerzählungen vertraut geworden, die, im Verlaufe des 13. Jahrhunderts (vor 1270) aufgezeichnet, die Geschichte hervorragender Personen der merkwürdigen Insel und ganzer Geschlechter in dem Zeitraum von 930—1030 berichten.[2]) In ihnen fand sich der große Stoff, die Brynhild-Tragödie, in allen Grundzügen vor, sofern die einzelnen nur zusammen betrachtet und das in der einen fehlende aus der andern ergänzt wird.

Die schöne Helga (in der Saga von Gunnlaug Schlangenzunge) wird von zwei Männern geliebt, Gunnlaug und Rafn, wie Brynhild von Sigurd und Gunnar; wie Brynhild wird sie des ungeliebten Gemahl, von dem geliebten — anscheinend — verschmäht (Petersen, II, K. 11, 12, 13). Aber Rafn und Gunnlaug sind nicht Freunde und Waffenbrüder, und nicht auf Helgas Anstiften wird Gunnlaug von Rafn zum Tode verwundet.

Dagegen nährt Gudrun Osvifstochter (in der Laxdoelasaga) tödlichen Haß aus verschmähter Liebe und rastet nicht, bis ihr Gemahl Bolle, der sie durch List und Lüge errungen, seinem Freunde und „Fosterbroder" Kjartan, von dem sie sich verschmäht wähnt, ein blutiges Ende bereitet. Sie „zeichnet sich vor anderen Frauen durch männlichen Sinn aus" (II, S. 190 und 217), und Kjartan gilt, wie Sigurd, unter den

---

[1]) Historiske Fortaellinger om Islaendernes Faerd udg. af d. K. Nord. Oldskrift-Selbkab. Kj. 1839—41, 3 Bde.

[2]) H. Pauls Grundriß der german. Philol. II, 1 S. 117 § 20 (Mogk).

Mannen und bei Hofe als der beste Held. So sehr gleicht ihr Verhalten gegen Kjartan dem der Walkyrie gegen Sigurd, so treffend bezeichnet ihr berühmter Ausspruch: „Ihm war ich am schlimmsten, den ich am meisten liebte" (II, S. 248) das tragische Geschick Brynhildens, daß ihn die Forschung durchaus in den Eddaliedern finden zu müssen glaubte.[1]) Kjartans Gemahl, Hrefna, tritt in der Erzählung zwar wenig hervor, sie nimmt aber doch die Stellung der Gudrun in der Völsungasaga, der Kriemhild im Nibelungenliede ein, und die Verschmähte blickt auf sie, die glücklich Vermählte mit demselben Hasse, wie Brynhild auf Sigurds Gemahl (II, 177).

Selbst zu dem berühmten Wortkampf und Rangstreit der beiden Frauen, der mit Brynhilds Niederlage und glühendem Rachebegehren endigt, findet sich in einer andern Erzählung — von Njal und seinen Söhnen — ein schwächeres Seitenstück. Halgerde und Bergthora suchen einander beim Gastmahl auf Bergthorsvol (III, c. 35) mit den gehässigsten Hohnworten und Kränkungen den Vorrang streitig zu machen[2]), und die unterliegende Halgerde, schön und „harten Sinnes" (III, 24) wie Gudrun Osvifstochter, heischt Rache von Gunnar ihrem Gatten, wie Brynhild von Gunnar Rache fordert.

Bei dieser Vergleichung mit der Heldensage ist es nötig, sich ganz allgemeiner Ausdrücke zu bedienen, um das tertium

---

[1]) Vgl. Gudbrand Vigfusson & F. York Powell, Corpus poeticum boreale, Ox. 1883, II, 507. — Die Bemerkung in E. Mogks Darstellung der norwegisch-isländischen Litteratur (H. Pauls Grundriß II, 1) S. 118: „. . die Worte, die die sterbende Brynhild gesagt hat, äußerte die Nonne Gudhrun über ihre Liebe zu Kjartan (þeim var ek verst, sem ek unni mest)" dürften, einer gütigen Mitteilung des Herrn Verfassers zu folgen, auf einem Versehen beruhen.

[2]) Auch R. Heinzel bemerkt dazu a. a. O. S. 143: „Vgl. Gudhrun und Brynhildr."

comparationis hervortreten zu lassen. Die Ähnlichkeit ist unverkennbar, doch nur im Schema; sonst sind die Verhältnisse überzeugend getreu nach dem Leben geschildert, die Ereignisse tragen im einzelnen überall täuschend das Gepräge des wirklich Geschehenen, die Charaktere erscheinen neben den überlebensgroßen, kartonartig umrissenen Gestalten der Edda wie Porträts, scharf beobachtet, von Meisterhand bis ins Kleinste durchgeführt.

Ibsen erklärte sich diese unähnliche Ähnlichkeit damals durch die Annahme, daß die im Nibelungenlied und der Völsungasage geschilderten Situationen und Begebenheiten, die hier mit allen Anzeichen der Wirklichkeit wiederkehren, für unser gesamtgermanisches Leben in den ältesten historischen Zeiten typisch gewesen seien. Halte man diese Annahme fest, sagt die Vorrede weiter, so falle wohl auch der Vorwurf weg, daß durch dies Schauspiel unsere Sagenwelt in eine Sphäre herabgezogen werde, in die sie nicht hingehört.

Die Fachwissenschaft bietet eine andere, unanfechtbare Erklärung: sie bezeichnet die Ereignisse und Gestalten der Sagas als typisiert, und zwar nach den alten epischen Liedern typisiert, oder wie es Vigfusson noch kürzer ausdrückt, als „epicised“.[1]) Von wirklichen Ereignissen, wirklichen Personen, wirklichen Äußerungen berichtet der Sagaschreiber und will er berichten; aber er ist Dichter — das bekundet sein Stil, seine oft staunenswerte Kunst der Erzählung — und er ist erfüllt von den alten Gesängen seines Volkes. Unwillkürlich gestaltet er seine Überlieferung, leise modelnd, nach den großen Vorbildern, und beachtet es nicht oder kümmert sich nicht, daß er gestaltend umgestaltet. „Solche Schilderungen (wie die Lax-

---

[1]) a. a. O. II, 501 u. 506 ff.

doela=, Njals=, Egilssaga), bemerkt Petersen,[1]) „können mit Recht bezeichnet werden, wie Goethe sein Leben bezeichnet, als Wahrheit und Dichtung, denn sie besitzen alle Vorzüge des historischen Romans, ohne willkürlich erdichtet zu sein.“

Dennoch ist Ibsens Annahme nicht schlechthin grundlos. Wenn der Dichter in solchen Fragen nach dem Gefühl entscheidet, wird er selten völlig irre gehen. Wo so schonend typisiert werden konnte, daß der Saga ihre Selbständigkeit, ihr geschichtliches Gepräge in täuschender Weise gewahrt blieb, da mußte dies schon durch eine gewisse Ähnlichkeit und Annäherungsfähigkeit der geschilderten historischen an die epischen Situationen und Begebenheiten vorbereitet und erleichtert sein. Zu einer Zeit und in einem Lande, wo die Männer auf den Wiking zu ziehen und Jahre lang auszubleiben pflegten, kann es z. B. nichts ungewöhnliches gewesen sein, daß eine zurückgelassene Geliebte oder Verlobte, fruchtlosen Harrens müde oder auch durch falsche Nachrichten getäuscht, einem andern ungeliebten Freier ihre Hand gewährte. Unredlicher Nebenbuhlerschaft wurde so Raum und Gelegenheit zu erfolgreicher Werbung geboten, Streit und Zweikampf nach der verspäteten Rückkehr des ersten Bewerbers blieben bei dem überempfindlichen Ehrgefühl und der Gewaltthätigkeit dieser Naturen nicht aus, war die unglücklich Vermählte „harten Sinnes“, so reizte sie wohl selbst die Männer zum Kampfe. Dieses Thema, das so viele Sagas behandeln, dürfte also, wenigstens in seiner Grundform, aus dem Leben genommen, es braucht nicht durchaus „litterarischer Typus“[2]) zu sein. —

---

[1]) N. M. Petersen, Bidrag til den oldnordiske literaturs historie, Kj. 1861, S. 221.

[1]) Vgl. R. Heinzel a. a. O. S. 141 zu 3 b). Heinzel bemerkt selbst: „Allerdings ist auch das Schicksal des Menschen eines Landes,

Zart und schonend hatte der Sagadichter seinen Stoff „episiert": der Stempel des Lebens durfte nicht verwischt, die Glaubwürdigkeit der Erzählung nicht gefährdet werden. Den dramatischen Dichter, der aus der Fülle der Sagas schöpfte, hinderte nichts, so viel weiter zu gehen, als der Stoff dadurch dramatischer wurde, seinen Vorwurf zu vervollkommnen, der Fabel eine klarere, einfachere, dem Zuschauer schon vertraute Gestalt zu geben. Aus triftigen praktischen Gründen griff er nicht auf das fremdartige Nibelungenlied oder die Eddalieder zurück, sondern auf die prosaische Völsungasaga. Es war aus dieser Vorlage mehr zu gewinnen, besonders aus den Stellen, die die Lücken der Edda ausfüllen, und alles verwendbare war in dieser späteren Form und Fassung dem Dramatiker schon in die Hand gearbeitet. Den „idealisierten und gewissermaßen unpersönlichen"[1]) Gestalten der Lieder hätte er seine Charaktere nicht annähern können, ohne sie — wenn der Ausdruck gestattet ist — zu entwirklichen; diese Brynhild, dieser Sigurd kamen ihnen auf festem Boden halben Weges entgegen.

In der Völsungasaga ist die Sagenwelt allerdings zuweilen in eine Sphäre herabgezogen, wohin sie nicht gehört. Die Valkyrie Sigrun ist zur Prinzessin geworden, die ihrem Geliebten mit einem Heere zur Hilfe kommt. Brynhilds vom Feuer umloderte Schildburg, wo sie nach dem Liede als Schildjungfrau im Schlafe liegt, hat sich in einen Turm verwandelt, in dem sie sich — sehr weiblich — mit kunstvoller Handarbeit beschäftigt. Der junge Sigurd wird gelehrt: „in vielen Zungen

---

eines Standes, einer Zeit typisch" — das muß im Auge behalten werden, wenn gleich einzelne Sagas (wie Bjarn. und Gunnl.) offenbar nicht unabhängig von einander sind.

[1]) Vgl. die öfters erwähnte Vorrede zur deutschen Ausgabe.

reden, wie das für Königssöhne gebräuchlich war" (K. 13), und er bricht dann, dieser feinen Erziehung entsprechend, nicht gewaltsam bei der stickenden Brynhild ein, „sondern kommt mit Komplimenten. Das Gespräch ist recht hübsch, verrät aber die Sentimentalität der Ritterzeit."[1]) Hätte Ibsen, wie hier der Kompilator der Völsungasaga, ein „Milieu" gewählt, in dem sich die Vorgänge der Heldensage schlechterdings fremd, gezwungen und unwahrscheinlich ausnehmen, so möchte ihn derselbe Tadel treffen: Mangel an Urteil und Geschmack. Er hat aber die Heldensage gerade in den Lebenskreis versetzt, aus dem sie in der Form, wie wir sie besitzen, hervorgegangen ist, hat für sein Drama dieselbe gewaltige Naturscenerie wie die Eddalieder, schildert uns die Menschen, aus deren dichterischer Phantasie die Gestalten des südlichen Siegfriedmythus als Idealgestalten ihrer selbst, ihres eigenen Lebens und Strebens wiedergeboren worden.

Trotzdem ist Ibsens Gedanke, die Schilderung altnordischen Lebens aus altnordischer Dichtung zu ergänzen und zu bereichern, nur selten dem Verdammungsurteil der Kunstrichter entgangen. Die Verwerflichkeit der Transponierung wird entweder als Axiom vorgetragen (1) — auch in der Ästhetik erben sich ja mancherlei Gesetze wie eine ewige Krankheit fort — oder damit begründet, daß sie Ausscheidung einzelner (mythischer) Bestandteile der Fabel (2) und Veränderung der Charaktere (3) zur Folge habe.

1. Das Axiom lautet in Rosenbergs Worten: Das Drama soll Typen und nicht Exemplare vorstellen; ein Held wie Sigurd, göttlicher Abstammung und berühmt über alle

---

[1]) P. E. Müller, Sagabibliothek, Kj. 1817—20, Bd. II, S. 49 (und dazu B. Symons, Untersuchungen über die sog. Völsungasaga, Pauls und Braunes Beitr. III, 224), S. 58 u. 67.

Welt, Brynhild, eigentlich eine Gottheit in Menschengestalt, endlich Gunnar und Gudrun, als Kinder einer mächtigen Zauberin und Königin, können in einem ganz anderen Grade zu Personifikationen einzelner Seiten des Menschenlebens werden, als einfache Menschen.[1]) Wesentlicher als die Personifizierung „af sider af menneskelivet“ ist doch tragische Wirkung die Aufgabe der Tragödie. Aus welchem mythischen Bereich der Dichter seine Gestalten hole, was immer für übermenschliche Kräfte er ihnen zuteile: nur insofern sie, ungeachtet ihrer Attribute, menschlich fühlen und handeln, sprechen sie uns an, nur insofern sie menschlich leiden, können sie tragisch wirken. Als tragische Personen unterscheiden sich Götter und Heroen von Menschen, Fürsten und Könige von Bürgerlichen nur durch die größere „Fallhöhe“.[2]) Noch einen sekundären Vorteil hebt Schopenhauer hervor: mit göttlicher oder doch königlicher Macht ausgestattete Helden bewegen sich äußerlich in größerer Freiheit, erscheinen mehr Herr ihres Schicksals, als irgend wem unterthane. Doch in dieser Hinsicht kann Ibsen kein Tadel treffen. Sigurd, der Seekönig, und Gunnar Herse sind in ihrem Lebenskreise so frei wie Sigurd Drachentöter und Gunnar der Gjukung, und Hjördis erkennt keine Macht über sich, frei waltet sie mit fremdem Schicksal wie mit dem eigenen, selbst der Norne bietet sie Trotz.

2. Mit dem Abstreifen des übermenschlich Mythischen von den Charakteren hängt das Ausscheiden des Sagenhaften aus der Fabel genau zusammen. Durch Weglassen des Vergessenheitstrankes und die entsprechenden Veränderungen soll

---

[1]) Angeführt nach Vasenius Diss. S. 148. Dansk Maanedsskrift, worin die Kritik des bedeutenden Forschers und Kenners altnordischen Geisteslebens erschien (VIII, 488 ff.), ist mir nicht zur Hand.

[2]) Schopenhauer, Werke (Grisebach) II, 514.

Ibsen die Fabel verpfuscht haben. Auch deutsche Dichter haben diesen Stoff auf die Bühne gebracht; so verlohnt es sich wohl der Untersuchung, welches denn eigentlich, ästhetisch betrachtet, das Grundschema der Brynhild-Tragödie sei, das ohne Schaden für die tragische Wirkung nicht verändert werden kann.

In seiner Abhandlung über die Völsungasaga behauptet B. Symons, die frühere Bekanntschaft Sigurds und Brynhilds sei der Sage in ihrer ursprünglichen Form fremd gewesen. „Der ganzen großartigen Gestalt der Valkyrie Brynhild kommt es zu, daß sie sich getäuscht sieht. ohne den bereits zu kennen, der ihr den Trug bereitet. Daß alsdann mit dem Schmerz, sich getäuscht zu sehen, wilde Eifersucht gegen die, die ihr den nur ihr selbst zukommenden Mann entzogen hat, in ihr auflodert, ist psychologisch tief begründet (?). Eine frühere Verlobung ist nur ein späterer Motivierungsversuch, wie deren die Sage so viele kennt, durch die aber der herrliche, tieftragische Grundgedanke der Sage den Beigeschmack der Intrigue erhält.“[1])

Ob diese Erörterung beweist, was sie beweisen soll, ob sie die ästhetische und psychologische Anschauung der frühesten Dichter der Sage darstellt, oder nicht — unseren ästhetischen und psychologischen Forderungen thut die „spätere Motivierung“ jedenfalls besser Genüge.[2]) Brynhilds todbringender

---

[1]) Pauls und Braunes Beiträge, III, 260.

[2]) In der maßgebenden Abhandlung von Symons über die Heldensage (H. Pauls Grundriß II, 1) ist die spätere Motivierung wieder als die frühere angegeben mit den Worten (S. 30): „Als die Walkürennatur Brunhilds immer mehr verblaßte und an Stelle der Verletzung ihres schicksalbestimmenden Eides und getäuschter Liebe gekränktes Ehrgefühl und Eifersucht die Triebfedern zu Sigfrids Ermordung wurden ...“ — Was die „Intrigue“ anlangt, so verdient doch Siegfrieds und Gunthers Überlistung der Valkyrie diese Bezeichnung eher und berührt den Grundgedanken mehr, als die List einer Nebenperson.

Haß erscheint uns keineswegs so großartig, ihr Los keineswegs so tragisch, wenn wir die Handlung rein aus gekränktem Ehrgefühl entspringen sehen. Im Nibelungenlied, das die frühere Verlobung nicht kennt, fehlt auch Brynhilds Ende; wäre doch ihre Selbstvernichtung an der Leiche des Gemordeten weder tragisch noch überhaupt verständlich, wenn der Held nicht zugleich ihr Held war. Uns ist das Tragische ihres Geschickes am besten ausgesprochen in jenen Worten der Laxdoelasaga: „Ihm war ich am schlimmsten, den ich am meisten liebte.“ Darum erblickten auch unsere Dichter in diesem Stoffe nicht die Tragödie des gekränkten Ehr- und Standesgefühls, sondern die der verschmähten und schmählich verschenkten Liebe. Selbst Hebbel, der sich dem Nibelungenlied anschließt, findet einen so unbändigen Haß durch gekränktes Ehrgefühl nicht hinreichend begründet, und erklärt: „. . dieser Haß hat seinen Grund in Liebe! . . . Doch ist's nicht Liebe, wie sie Mann und Weib zusammenknüpft . . . Ein Zauber ist's, durch den sie ihr Geschlecht erhalten will, und der die letzte Riesin ohne Lust wie ohne Wahl zum letzten Riesen treibt“ (W. V, 143) — eine naturwissenschaftliche Erklärung, die seine Riesin nicht zur tragischen Gestalt macht. Sie kann auch mit den Worten: Rache, Rache, Rache! am Ende des dritten Aufzugs für immer aus dem Stücke verschwinden.

Soll aber verschmähte Liebe der Ursprung der Handlung sein, dann erscheint der Zaubertrank unentbehrlich, der allein Sigurds Gebahren erklärt. Bräche er wissentlich die Treue, tauschte wissentlich Gudrun um Brynhild ein, dann wäre er nicht der herrlichste, der untadelhafte Held, und die Fabel verlöre ihre beste Kraft. Geibel hat sich damit geholfen, daß er Brunhild unerwiderte Leidenschaft für Siegfried hegen läßt. Freilich ist es kein echter alter Recke, sondern ein Kavalier,

ein schlecht verkleideter „Helene, Deutscher und Christ“ von der Tafelrunde des Königs Maximilian von Bayern, der ihr seine Gleichgültigkeit mit den wohlgesetzten Worten begründet:

> Denn nicht des eignen Wesens Abbild, wisse,
> Sein Widerspiel nur ist's, was uns die Seele
> Mit Liebesmacht unwiderstehlich zwingt.

Aber wie schwach und unbedeutend das Werk auch sei: dem Charakter Siegfrieds ist auf diese Weise kein Abbruch gethan, Brunhilds Beweggrund nicht geändert, die Fabel nicht verdorben. Nur kann Brunhilds freiwilliger Tod dann nicht ohne weiters die Wiedervereinigung mit dem Geliebten bedeuten. Sie muß mit gezwungenem, aus solchem Munde unerhörtem Raisonnement über ein stilles Reich, wo Lieb und Haß in göttlichem Erkennen untergehen, auf die reine Lösung hinweisen, die uns die Edda in den erhabenen Schlußworten giebt:

> Zum Unheil werden   noch allzulange
> Männer und Weiber   zur Welt geboren.
> Aber wir beide   bleiben zusammen
> Ich und Sigurd.   (Simrock.)

Diesen versöhnenden Abschluß hat Ibsen aufgegeben, nicht aber weil ihn seine Gestaltung des Stoffes dazu gezwungen hätte. Vielmehr finden sich in der „Nordischen Heerfahrt“ die als Bestandteile der Fabel erwähnten Züge der Heldensage alle bis auf einen. Hjördis liebt wie Brynhild einzig den besten Helden und wird von ihm wiedergeliebt. Wie Brynhild wird sie durch den Geliebten hintergangen, der unerkannt die Kraftprobe für den Freund besteht und sich dann einer andern vermählt, und wie Brynhild rastet sie nicht, bis er getötet zu ihren Füßen liegt. Nur der Vergessenheitstrank fehlt und kann fehlen: Sigurd der Wiking gewinnt,

freiwillig entsagend, die Geliebte seinem Freund und Waffenbruder Gunnar.

3. Diese Motivierung setzt unstreitig einen andern Charakter voraus, als den Sigurd der Heldensage. Die Merker hätten also dem Dichter mit Recht „Veränderung der Charaktere" aufgekreidet. Woher aber leitet sich die Forderung, an überlieferten Charakteren schlechterdings nicht zu rühren, auch wenn es unbeschadet der Fabel geschehen kann? *Τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστι*, erklärt Aristoteles. So dürfe die Ermordung Klytämnestras durch Orest, die Eriphyles durch ihren Sohn Alkmaeon nicht geändert werden. Im übrigen aber müsse der Dramatiker hinzuerfinden und die Überlieferung schön zu verwerten wissen.[1]) Ibsen hat nicht nur den *μῦθος* im aristotelischen Sinne des Wortes gewahrt: auch seine Charaktere, bis auf den einen, entsprechen den epischen Personen so weit, daß sie ungezwungen in deren Fußstapfen treten können. Hjördis ist keine Schildmaid mehr, kein Gott entsendet sie zur Walstatt, kein Wolkenroß trägt sie brausend durch die Lüfte. Aber sie lebt und atmet in diesen Vorstellungen, sie verzehrt sich in heißem Verlangen nach Männerthat und Kampf und Streit — eine Valkyrie im Geiste, so sehr sie im Äußern, im täglichen Gebahren den Frauen der Laxdoela- und Njalssaga gleicht. Und Gunnar, ihr Gatte, obwohl mehr jenem Gunnar auf Hlidarende nachgebildet, der von sich sagt: „Ich weiß doch nicht, ob ich für einen so viel weniger kühnen Mann zu halten bin, als andere, weil es mir mehr als andern zuwider ist, Männer zu töten"[2]) — auch er

---

[1]) De arte poetica, 14, 20.

[2]) Petersen, III, 110, angeführt Jaeger, Livsb. S. 130 f. — wo indes die schematische Ähnlichkeit der Charaktere des Dramas mit den epischen unnötiger Weise und nicht mit Erfolg geleugnet wird.

begehrt wie sein Namensbruder in der Heldensage nach dem männlicheren, stärkeren, überlegenen Weibe und übernimmt so von jenem die klägliche Rolle des Mannes, der durch eignen Wert und eigne Kraft nicht bewahren kann, was er durch fremde gewonnen. Wie die glücklich vermählte Schwester der Gjukungen, wie Kriemhild (vor Siegfrieds Tode) das Gegenbild der Kämpferin im Panzer,[1]) ist endlich Dagny das weiblich-anmutige Gegenbild der streitbaren Hjördis, liebevoll und wohlwollend gegen alle, doch aufflammend und selbstvergessend auch sie, wo es gilt, des Gatten Ehre zu schützen. Nur Sigurd, in den ersten zwei Akten noch dem idealen Recken der nordischen Sage, dem Siegfried des Nibelungenliedes ähnlich, entpuppt sich, unvermutete Masken abwerfend, mehr und mehr als ein anderer, eine neue überraschende Erscheinung in diesem Kreise. Ästhetisch berechtigt ist die Frage, ob die geänderte Gestalt einheitlich und überzeugend wirke, — und dies zu prüfen wird sich noch Gelegenheit bieten; die prinzipielle Befugnis zu solcher Änderung wäre auch aus der Praxis der Alten zu erweisen. Ehe die richtige Form für „Nordische Heerfahrt" gefunden war, wollte Ibsen seinen Stoff der griechischen Tragödie nachbilden, und hatte schon einen Entwurf in Versen (Trimetern?) begonnen.[2]) Da mag er denn wohl beim Studium der attischen Tragiker bemerkt haben, daß sie sich der Gestalten des Mythus, von deren Charakter die Fabel nicht unmittelbar abhängt, mit vieler Freiheit zu ihren dramatischen Zwecken bedienen. Selten hätten sie sonst die Forderung

[1]) In der Völsungasaga wird Gudrun erst grimmigern Sinnes, nachdem ihr Sigurd von Fafnirs Herzen zu essen gegeben hat (K. 26. Volsunga- und Ragnars-Saga übers. v. F. H. von der Hagen, völlig umgearbeitet von A. Edzardi, 2. A. 1880, S. 127).

[2]) vgl. Jaeger, Livsb. S. 124.

des Aristoteles erfüllen können: *αὐτὸν δὲ εὑρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς*! —

„Ein Leben in dauerndem Frieden und in ruhigem Genuß irdischer Güter ist dem vornehmen Isländer nur selten vergönnt. Wie wäre das auch möglich bei einem so selbstbewußten, spottsüchtigen, jähzornigen und rachegierigen Menschenschlag, als welcher jene Leute in den Sagas uns gegenüber treten![1]) In den ersten Auftritten des Dramas wird diese Lage der Verhältnisse mit wenigen kräftigen Strichen gezeichnet. Daß die Handlung nicht auf Island selbst, sondern im nördlichen Norwegen (Helgeland) spielt, begründet keinen Unterschied. Was ich früher einmal den Wikinger-Comment genannt habe, jene eigentümliche Gesetzlichkeit, die sich herausbilden mußte, wenn so gewaltthätige und leicht verletzbare Menschen auf verhältnismäßig engem Raume überhaupt noch leidlich zusammenwohnen wollten, erklärt sich uns in den Einleitungsscenen wie von selbst. Der Vorwurf, diese rein praktische Gesetzlichkeit schnüre die Personen des Dramas ein, ist eitel; sie fühlen sich — wie in den Sagas, so im Stücke — moralisch nicht daran gebunden, immer steht es in ihrer freien Wahl, sich zu vergleichen und Blutvergießen zu vermeiden, oder nicht.

I. Mit Heergeleit ist Örnulf, das Bild eines Recken vom Schlage des Kveldulf, des bejahrten Egil Skallegrimssohn u. ä., von Island herübergekommen, Gunnar auf seinem Hofe heimzusuchen. Brautraub muß gebüßt werden, mit dem rechtlichen Sühngeld oder mit Blut, und Gunnar Herse hat einst seine Pflegetochter Hjördis[2]) entführt. Kaum gelandet

[1]) B. Döring, Bemerkungen über Typus und Stil der isländischen Saga, 1877, S. 3.

[1]) In einer Strophe des Skalden Skallegrim (Petersen I, 119) ist von „Ulv og Örn“ die Rede. Daraus mag der Name Örnulf, nach

trifft er zuerst auf Sigurd hin staerke, den Seekönig, der von England mit seinem Weibe und den Mannen nordwärts segelnd, vom Unwetter an die Küste verschlagen worden. Auch an ihn hat der Alte zu fordern: zuleich mit dem Freunde und Waffenbruder Gunnar hat sich Sigurd auf Island eine Braut geraubt, Örnulfs eigne Tochter Dagny. Gerne gewährt der Starke die gesetzliche Buße und legt noch einen kostbaren Mantel dazu, eine Königsgabe von Aedhelstan.[1] Den Versöhnten gesellt sich Kare (Kåre), ein Bauer, Schutz erflehend vor Gunnars Hausfrau. Gunnar wäre willens gewesen, einen Streit um Weiderecht und Totschlags wegen[2] friedlich mit ihm zu schlichten; Hjördis ist hohnredend dazwischen getreten und hat ihn, in des Gatten Abwesenheit, mit Waffen überfallen lassen. Gunnar tritt auf in Haustracht, nur mit einer kurzen Handaxt bewehrt. Vorsorglich hat er tags vorher seinen kleinen Sohn südwärts gesendet, als er von Örnulfs Ankunft vernommen, aber Freundesgruß bietet er den Ankömmlingen und zeigt sich zu jeder billigen Sühne bereit. So exponiert der Dichter die Sitten und die Handlung.

Am hohen Strand, nahe ihrem Lebenselement, dem Meere, rechten und vergleichen sich die Recken. Die See ist in Aufruhr, es herrscht Sturm und heftiges Schneegestöber. Da erscheint Hjördis, die eigentliche Tochter dieser wilden Natur, auf dem Schauplatz — im schwarzen Gewand, Mantel und Hut, einen Spieß in der Hand, von bewehrten Knechten geleitet — mannlich wie Gudrun Osvifstochter, hartgesinnt wie Halgerde, rachgierig wie beide. Kalt weist sie Dagnys schwester-

der Analogie von Kveldulf, gebildet sein. Der Name Hjördis, d. i. die Schwertjungfrau, stammt aus der Völss., c. 11. Hjördis ist bei Örnulf aufgezogen worden, wie Asgerde bei Skallegrim (Pet. I, 132).

[1]) Egil erhält einen solchen Mantel von Aedhelstan (Pet. I, 182).

[2]) Vgl. das 73. Kap. der Egilssaga (Pet. I, 278 ff.).

lichen Gruß ab und giebt keinem ein Wort des Willkomms. „Gunnar, und Kare — mein Widersacher — Örnulf und seine Söhne und —“ sie zuckt leise zusammen, ihr Blick, die Versammelten musternd, ist auf Sigurd gefallen, nur seinen Namen spricht sie nicht aus. Knapp sind die Worte bemessen in diesen Scenen: aus dem, was geschieht und wie es geschieht, sollen wir das Ungesprochene herausfühlen, wie in den Sagas, wie im wirklichen Leben. Sigurds Ruhm ist Hjördis verhaßt, seine bloße Anwesenheit reizt sie. Hat er Örnulf Sühngeld gegeben, soll es doch Gunnar nicht, soll das Leben nicht „fristen mit feigem Vergleich“[1]) — denn er hat einst, sie zu gewinnen, eine kühnere That vollbracht, als je Sigurd, der vielberühmte Held. Oder, wird Sühne gegeben, so wird auch Sühne gefordert: Örnulf soll ihrem Gatten Blutgeld zahlen für den Tod ihres Vaters, den er einst im Zweikampf erschlagen. Sie weiß, daß für einen „in ehrlichem Holmgang“ getöteten keine Buße fällig ist, aber wo es ihrem Willen nicht dient, achtet sie des Gesetzes nicht. Heftige Reden fallen, Örnulf weist im Zorn die unbillige Forderung mit Beschimpfung zurück: haertagen kvinde, das entführte (eigentlich: auf dem Heerzug erbeutete, kriegsgefangene) Weib hat vor dem Gesetz keinen Gatten, der in ihrem Namen fordern könnte, sie ist nicht mehr, als eine Kebse. Die schwere Beschimpfung bildet das sogenannte „erregende Moment“ des Dramas. Denn das Zerwürfnis mit Örnulf ist keine vorläufige Episode, lediglich zu dem Zwecke, den Charakter der Hjördis zu exponieren, es ist auch nicht die Haupthandlung, wie Rosenberg unbegreif-

[1]) In der deutschen Ausgabe von E. Klingenfeld (München, 1876) heißt es: „das Leben durch feigen Vergleich erkaufen.“ So ist leider an vielen Stellen die ungesuchte, aber wirkungsvolle Allitteration, Rythmus und Sprachgepräge des Originals außer acht gelassen worden.

licherweise annimmt: es ist der Anfang der eigentlichen Handlung zwischen Hjördis und Sigurd. Alle ihre Worte, vom ersten Auftreten an, enthalten Spitzen gegen Sigurd, der an Dagnys Seite ruhig und mißbilligend vor ihr steht; nun sagt sie Örnulf Fehd' an auf Leib und Leben, ihm und — jedem, der zu ihm hält. Gewaltsam soll Sigurd gereizt und in den Streit verwickelt werden. Noch ihre letzte Rede zielt vielsagend feindlich auf ihn: soll sie dies Leben und diese Schmach nur einen Tag länger ertragen, so muß ihr Gatte eine That vollbringen, die ihn berühmter macht, als alle andern Männer. Wie anders, als durch Sigurds Besiegung könnte Gunnar den höchsten Ruhm unter allen Helden erringen?

Entschlossen will Örnulf der dräuenden Fehde angreifend begegnen. Aber Sigurd kann nicht dem Waffenbruder gegen Dagnys Vater, kann diesem nicht gegen Gunnar beistehen. Hochherzig bietet er all sein Eigen, zwei gute Langschiffe, gefüllt mit Königsgaben und köstlicher Beute, als Preis friedlichen Ausgleichs mit Hjördis und Gunnar. Auch die Sagas melden von steter Freundestreue, die Geld und Gut so wenig spart, wie das Leben (Pet. I, 235 u. 210). „Guter Habe gewinnt wohl keiner zu viel" — doch Hjördis hat Örnulf gedroht, — unehrenhaft wär' es, Geldbuße zu nehmen. Bestätigt dünkt den Alten die Märe, ihr Vater habe einst seinen Kindern ein Wolfsherz zu essen gegeben, auf daß sie grimmigen Sinnes würden (Völss. K. 30).

Das Unwetter hat ausgetobt — die rote Scheibe der Mittagssonne wird tief am Meeresrande sichtbar. Eilend kommt Gunnar zurück mit versöhnlicher Kunde: ein festliches Mahl in seiner Halle soll Fried' und Freundschaft aufs neu unter ihnen befestigen: und Hjördis füge sich seinem Willen. Sigurd und Dagny gehen zu Schiffe, Gaben zu wählen für Gunnar und

sein Gesind. Örnulf sendet nur seinen jüngsten Sohn Thorolf mit ihnen; er selbst mit den kampferprobten Söhnen bricht gen Süden auf, Kare und seinen Helfershelfern eine kostbare Beute streitig zu machen: Gunnars kleinen Sohn Egil.

In der letzten Scene sind Dagny und Sigurd allein; sie erwarten, in reichen Festgewändern vom Strande zurückgekehrt, Thorolf und ihre Leute, die die Gaben heraufschaffen und die Schiffe sichern. Mit warnender Bitte wendet der Held sich zu seinem Weibe: den Armring abzustreifen, den er ihr einst gegeben, und das Kleinod hinauszuschleudern auf den Grund des Meeres, auf daß es nicht manches Mannes Verhängnis werde. Denn die That, die Hjördis ihren Freiern ersonnen, unerkannt habe er sie für Gunnar vollbracht, unerkannt den Goldreif von Hjördis erhalten. Voll freudigen Stolzes, daß Sigurd eine Hjördis hätte gewinnen können und sie gewählt, will Dagny von dem Ringe nicht lassen; sie gelobt ihn zu verbergen. „In deiner Macht steht es nun, ob die Fahrt mit Frieden ende oder mit blutigem Streit! Auf," befiehlt Sigurd, „zum Gastmahl in Gunnars Hof!"

Die alten Tragiker, vor allen Euripides, haben es eher für einen Vorteil als Nachteil betrachtet, daß dem Zuschauer die Fabel schon bekannt sei. Eine der beiden Hauptwirkungen der Tragödie, die fürchtende Erwartung des kommenden Unheils (φόβος) gewinnt dadurch an Kraft und Dauer. So steigt hier schon, am Schlusse des ersten Aktes, ein gewaltiges Geschick vor uns auf, im dunklen Umriß wie durch Nebelschleier gesehen, vergrößert und dräuend.

II. Der zweite Aufzug spielt am Abend desselben Tages auf Gunnars Hof. Vor dem Mahle sitzen Hjördis und Dagny in der hohen, vom Herdfeuer beleuchteten Halle. Hjördis hat Dagny den Hof und all ihr Besitztum gezeigt — ihren Käfig

mit den goldenen Stangen. Sie freut sich des Reichtums nicht und nicht ihres Söhnchens: es ist ein weichliches Kind — der Sohn einer Unfreien, einer Kebse! Immer wieder gedenkt sie der erlittenen Beschimpfung. Von einer Königin wird erzählt, sie habe ihrem Sohne das Wams ins Fleisch genäht, ohne daß er mit den Augen zuckte (Völss. K. 7), das will sie mit dem kleinen Egil erproben. Es ist Ernst in dem grimmen Scherze: oft wandelt sie unwiderstehliche Lust an, solches zu vollführen — das liegt ihr im Blute. — Ungezwungen, ja scheinbar springend, wird das Gespräch von Hjördis geführt. Aber mit großer innerer Wahrheit folgen sich die einzelnen Momente, scharf und klar ihren Gedankengang und jede leiseste Gefühlsregung widerspiegelnd. Dagnys Gegenwart giebt die Anregung zum Vergleich, wie sich das Leben beider gestaltet, was eine jede an Glück und Ehren gewonnen hat. Die Wagschale sinkt zu Dagnys Gunsten, hohe Ehren sind ihr als Sigurds Gemahl an fremden Königshöfen erwiesen worden; aber das bessere Anrecht fühlt Hjördis in ihrem Herzen, und eine That giebt es doch, die Sigurd nicht zu versuchen gewagt, die Gunnar vollbracht hat. Vergebens sucht sie sich Sigurds Ruhm zu verkleinern, stets kehrt der Gedanke zu ihm zurück, zu ihm und zu Dagnys Leben an seiner Seite. — Wenn Dagny mit auszog in den Seekrieg, ist da nicht eine unbezähmbare Lust über sie gekommen, die Waffen zu ergreifen und unter Männern zu kämpfen? Nie, spricht Dagny, ich — ein Weib. „Ein Weib, ein Weib! — Hm, es giebt niemand, der weiß, was ein Weib vermag“ (S. 45 der Übersetzung). Aber eines muß Dagny doch wissen: wenn ein Mann das Weib umschlingt, das er liebt, — ist es wahr, daß alsdann ihr Blut brennt, ihre Brust pocht, daß ihr schwindelt vor seliger Wonne? Hjördis hat das nur ein einziges Mal

empfunden — in der Nacht, als Gunnar die Kraftprobe bestanden und bei ihr im Zwinger saß; er preßte sie an sich, daß die Brünne barst, und da, da —! Es war das einzige Mal — nie, nie seitdem. — Mit unmerklicher Absicht ist der Dialog auf das wichtige Geständnis zugeleitet, das helles Licht über alles vorhergehende verbreitet und alles folgende. Nun verstehen wir die nagende Unzufriedenheit in diesem begehrenden Herzen, die Neigung zu Bosheit und Rachgier in diesem thatenverlangenden „männlichen“ Sinn, ihre Empfindlichkeit und das unabläßige Bestreben, sich und andern Gunnars Heldentum immer wieder zu erhärten, Gunnars, dessen Wesen und Gebahren jener nächtlichen That und Umarmung so wenig entspricht. Hinaus hätte sie ziehen sollen auf lustige Heerfahrt, das wäre besser gewesen für sie „und vielleicht auch — für andere.“ So aber lenkt das verhaßte Leben am Herde all ihre Wünsche und Kräfte auf Unheil und Verderben. Fünf lange Nächte — denn im Norden ist jede Nacht einen Winter lang — hat sie hier oben geweilt, wie tot, wie begraben. Keine Lust, kein Ergötzen, als im Unwetter an den Strand hinab zu eilen und das Auge zu weiden an wilden, weißmähnigen Wogen,[1]) oder des Abends bei der Lucke zu sitzen und dem draug[2]) zu lauschen, der im Boothause wimmert, oder

[1]) Auch die Brynhild der Eddalieder liebt und sucht die ihr verwandte Natur:

„Einsam saß sie am Abend draußen ...“
„Oftmals schritt sie, Unheil brütend,
auf die eisigen Gletscher am Abend hinaus ...“

(im kurzen Sigurdsliede Str. 6 u. 8, Gering S. 228).

[2]) Über das draug (altn. draugr) genannte Gespenst vgl. A. Faye, Norske Sagn S. 81 f. und K. Maurer, Isländische Volkssagen der Gegenwart, S. 55 ff. „draugr scheint gleicher wurzel mit dem ahd. gitroc, mhd. getroc d. i. trugerscheinung, trugbild, fantom“

auf die Heimfahrt der Gefallenen zu warten, die hoch oben vorbeisausen auf schwarzen Rossen, mit klingenden Schellen, kühne Männer, die im Streite geblieben, starke Weiber, die kein ruhmloses Leben gefristet, wie sie und Dagny. — Hochgehende Meerflut, Wintersturm und Wetter sind der Hintergrund für ihre Gestalt; die Schrecken der heimatlichen Natur belebt sie aus dem Mythus und aus der eigenen düstern Phantasie. Sie allein von allen Personen im Stücke versucht den unheimlichen Bund mit überirdischen Mächten zu schließen. Deine Zauberkünste sind dir überstark geworden, sie haben dich seelenkrank gemacht, spricht Sigurd (im 4. Akte) zu ihr. Was sie selbst in dunkler Seele trägt, dessen sollen die andern schuldig sein. Sie erhebt gegen Örnulf in seiner Abwesenheit den schweren Vorwurf der Zauberei,[1]) sie denkt an Zauber, weil Gunnar sie gewann, und hier schon fragt sie Dagny, ob sie Zauberrunen singen könne? Das müsse sie wohl, womit sonst hätte sie Sigurd an sich gelockt! Für Sigurd hatte Hjördis die Kraftprobe ersonnen; trotz Gunnars That — sie fühlt es — ist er der größere Held: und eine Dagny hat er statt ihrer erkoren. Bitterkeit im Herzen spricht sie ihn lächelnd an, eh sie zum Mahle gehn, aber was sie lächelnd sagt, ist eine offne Drohung. Wehe erst, wenn sie erfährt —!

Beim festlichen Gelage pflegen kühne Recken ihre Thaten zu nennen, auf daß alle entscheiden, wer der kühnste sei. Diese gefährliche Kurzweil schlägt Hjördis vor, Sigurd zu demütigen.

(Grimm, Deutsche Mythologie, II, K. 31). Daß sich der Draug, der Sage nach, gern in Boothäusern aufhält, berichtet Faye.

[1]) Sie bezichtigt ihn, drei Nächte lang in Weiberkleidern seid gekocht zu haben, eh er sich zum Holmgang mit ihrem Vater wagte. In der Egilsſ. (Pet. I, 203) wird von Gunhilde erzählt, daß sie seid üben oder seide ließ. Vgl. auch Grimm a. a. O. K. 34 über seidr.

Da Gunnar sich jener unvergleichlichen That auf Island nicht rühmen will, erzählt sie selbst, wie er im dunkeln Zwinger, nur mit einem kurzen Schwerte bewaffnet, den Bären erschlug, der die Stärke von zwanzig Männern hatte. Die Tafelrunde erklärt Gunnar für den kühnsten, Sigurd für den zweitkühnsten Mann, doch gelingt es der Höhnenden nicht, den edlen Helden zu reizen. Ruhend im Bewußtsein seiner Kraft, weist er lächelnd den Vorwurf des Neides zurück. Aber sie ermüdet nicht und sucht ihre Absicht nicht zu bergen. Vor aller Augen läßt sie ihre Schlangenhaut schillern und glänzen, erhebt sich drohend, zieht sich geschmeidig zurück in immer neuen kräftigen und graziösen Biegungen, — sie funkelt von Geist und Bosheit. Plötzlich, mit rascher Wendung fürs erste einen andern Gegner erwählend, steht sie von Sigurd ab und reizt den jungen Thorolf mit einer verächtlichen Anspielung auf seinen abwesenden Vater. Schlagfertig erwidert der Knabe, — den höfischen Lehren folgend, die ihm Örnulf vor dem Mahle (A. I. Sc. 9) gegeben: „Unnötige Rede sollst du nicht führen, aber was du sprichst, soll scharf sein wie Schwertesschneide. Sei liebreich, solange dir Gutes erwiesen wird, doch reizen sie dich, dann sollst du dazu nicht schweigen.“ [1]) Es entspinnt sich zwischen den beiden ein heftiger, nicht zu beschwichtender Zank, bis endlich Thorolf triumphierend die Halle verläßt mit der Ankündigung, sein Vater sei ausgezogen, den kleinen Egil zu töten. Gunnar, von Hjördis angestachelt, eilt ihm nach und erschlägt Örnulfs Lieblingssohn, um gleich darauf den Recken selbst eintreten zu

[1]) Vielleicht durch die Sprüche Hars veranlaßt. Wenigstens ist Örnulfs erster Rat, unnötige Rede zu meiden, und der letzte, das Trinkhorn nicht zurückzuweisen, aber mäßig zu sein, dort zu finden:
„Nicht meide den Met, doch maßvoll trinke,
Ersprießliches sprich oder schweig'!“ (I, 19. Gering, S. 89.)

sehen, das wohlbehaltene aus Kares Händen errettete Kind auf den Armen.

Der heißblütige, von echtem Wikingergeist erfüllte Knabe hatte des Vaters knappe Worte auf eine Rachethat gedeutet. Durch ein Mißverständnis fällt Thorolf, erreicht Hjördis ihren Zweck. Dennoch ist sie, die unverhohlen Zwietracht gesät, um Unheil zu ernten, die eigentliche Urheberin der That — der Zufall läßt sie ihre Absicht nur schneller und vollkommener erreichen. Selbst die größten Dramatiker, vor allen Shakespeare, haben dies Beschleunigungsmittel nicht verschmäht.

Entsetzt und erschüttert blicken Gäste und Gesinde auf den Greis, dem seine hochherzige That so furchtbar ist entgolten worden. Einer üppigen Tanne gleich, wurde er durch ein einziges Unwetter all seiner Zweige beraubt: auch die sechs älteren Söhne sind im Kampf gegen Kares Helfer gefallen. Selbst im Schmerze ein Held, fragt Örnulf, wo Thorolf die Todeswunde empfangen. „Quer über die Stirne", — das ist eine rühmliche Stelle; doch daß er halb seitwärts, halb gegen Gunnars Füße gefallen, das kündet nur halbe Rache (Egilss. K. 19 : Petersen, I, 114). Hjördis unterdrückt die Bewegung des Augenblicks, sie kann nicht und sie will nicht beschämt und schuldig dastehn, und sich so wenig durch Großmut, wie durch Waffengewalt besiegen lassen. Da Örnulf ungebeugt, jede Hilfe zurückweisend, die Leiche des Sohnes hinweggetragen, sucht sie gewaltsam das lastende Gefühl abzuschütteln, das dumpfe, beklommene Schweigen, das über der Halle liegt, mit erzwungenem Lachen zu brechen. Die erbarmungslose Wildheit und Härte ihres Charakters, das zwingende Bedürfnis, ihre frühere feindliche, berechtigte Haltung gegen Örnulf und seine Freunde wieder zu gewinnen, läßt sie empörende Hohnreden ausstoßen. Alles wolle sie Örnulf verziehen haben, nur nicht,

daß er ihre Wahl schmähte. Und bin ich eine Kebse, ruft sie Dagny zu, so hab' ich doch keine Schande davon, denn jetzt ist Gunnar mächtiger als dein Vater, er ist vornehmer[1]) und berühmter als Sigurd, dein Gatte! Das ist zu viel — selbst für Dagny. Sigurds Abwehr nicht achtend, verkündet sie laut vor allen, wer die That im Zwinger vollführt hat und hält den goldenen Armring empor, den Hjördis in jener Nacht Sigurd gegeben. — Zu sich selbst spricht Hjördis die Schlußworte: „Nun hab' ich nur noch eines zu thun, nur auf eine That noch zu sinnen: Sigurd muß sterben oder ich!“[2])

In der Völsungasaga und im Nibelungenliede führt der Frauen „Übermut“ und „üppige“ Rede episch-gelegentlich zur Offenbarung des unseligen Geheimnisses. Die dramatische Kunst ist die Kunst des Vorbereitens und der Steigerung. Ibsen hat in diesen Scenen ein Muster der Dramatisierung des episch überlieferten gegeben.

III. Seit Morgengrauen sitzt Hjördis in der Halle, eine starke Bogenschnur aus ihren eigenen Haaren zu flechten. Noch in der Nacht hat sie Pfeile geschäftet und Zaubersprüche darüber gesungen. Sie zeigt Gunnar die bereiteten Waffen: er soll die That vollbringen. Doch er fühlt so deutlich, wie die Nornen mit ihm und Hjördis und Sigurd gewaltet und ihre Gaben zum Schlimmen geteilt haben, daß er im Traume die Wahrheit sah. Ihm träumte, Sigurd lag von ihm erschlagen; aber totenbleich stand Hjördis daneben; und auf seine Frage, ob sie nun fröhlich wäre, lachte sie und sagte: Fröhlicher wollt' ich sein, lägest du, Gunnar, an Sigurds Stelle.

---

[1]) „Zufrieden wäre ich (sagte Brynhild), wenn du nicht einen vornehmeren Mann hättest, denn ich.“ Völss. K. 28. Edzardi S. 138.

[2]) In der Völss. Gunnars Worte; K. 30. Edzardi S. 155.

(Laxd. K. 49: Pet. II, 177; Völss. K. 30 a. E.)[1] Hjördis kleidet die Versuchung in ein lockendes Gewand: mit funkelnden Augen verheißt sie Gunnar warme, wilde Liebe, wie er sie nie von ihr hat erlangen können, um den Preis der Rache an Sigurd und Dagny. Schon halb verführt lauscht er ihren Verheißungen, da tritt Dagny ein, ihn vor Kares Überfall zu warnen. — Sie kommt auch zu Hjördis, Vergebung zu erbitten: sie sei ja von nun an noch unglücklicher, als Hjördis. Dies Wort giebt Hjördis die Rache ein, die schwerer zu tragen sein soll, als der Tod. Von nun an? Bisher denn, diese fünf Jahre, sind eine Zeit ungetrübten Glückes für Dagny gewesen. Aber Sigurd — kann er dasselbe sagen? Arglistig erinnert sie daran, wie der kühne Held einst vor seiner Vermählung auf Island gesprochen: wie er sich da eine hochgemute Hausfrau gewünscht, stolzen Sinnes und ehrbegierig, die ihm geharnischt in den Kampf folgen und nicht mit den Augen blinken würde, wo Schwerter blitzen. Scharf sind ihre Worte, gleich ihren Pfeilen, und treffen sicher. Vernichtet geht Dagny hinweg: an ihr ist Hjördis gerächt: noch bleibt Sigurd.

Im 29. Kapitel der Völsungasaga wird erzählt, wie Sigurd nach dem verhängnisvollen Zanke der Frauen zu Brynhild gesandt wird, die tödlich gekränkte zu trösten. „Bethört bist du,“ hebt er an, „wenn du wähnest, daß ich dir feindlich gesinnt sei; und der ist doch dein Gemahl, den du dir selbst erkoren.“ Heftig widerspricht Brynhild und beschuldigt ihn, daß er sie hasse: „Nicht kennst du recht meinen Sinn: du überragest alle Männer, aber keine Frau ist dir verhaßter geworden, als ich.“ Da entgegnet der Held: „Anderes

[1]) In der Laxd. und Völss. erbleicht die Heldin und verrät so erheuchelte Fröhlichkeit. Auffallend anders, und weniger natürlich, im kurzen Sigurdsliede, Str. 31: „Hvi hafnar þv inom hvita lit . .“

ist wahrer: ich liebe dich mehr, als mich selbst.“[1]) In diesen Worten des längeren Wechselgesprächs, das offenbar eine strophische Vorlage hatte, war dem Dramatiker die entscheidende Scene der Tragödie (A. III. Sc. 5) vorgezeichnet, in der die letzten täuschenden und bergenden Schleier gehoben werden und das unabänderliche Geschick der beiden in seiner ganzen Tragik sich enthüllt.

Auch Ibsens Sigurd sucht Hjördis auf, aber aus eigenem Antrieb. Es nagt an ihm wie eine Krankheit, daß Hjördis ihn und sein Gefühl für sie verkennt: er kann nicht von dannen segeln, ehe sie weiß, warum er that, was er that. Mit Vorwürfen empfängt sie ihn und sagt es ihm unverhohlen, daß die Waffen, die sie wirkt, gegen ihn bestimmt seien, wie die Brynhild der Völsungasaga dem fragenden Recken gesteht, es sei ihr schmerzlichster Harm zu wissen, daß sie es nicht dahin bringen könne, daß ein scharfes Schwert in seinem Blute gerötet werde. Aber Hjördis weiß, wie sie es dahin bringen will: früh oder spät sollen Sigurd und Gunnar auf Leben und Tod kämpfen. Und doch, die guten Waffen, die sie dazu bereitet und bezaubert hat, sind wohl wider Sigurd, aber nicht für Gunnar bereitet: sie wünscht den Tod des einen, ohne dem andern den Sieg zu gönnen. Sigurd meint, das sei wohl das gleiche, — da sagt sie ihm lächelnd, als wär' es im Scherz, ihren wahren Herzenswunsch: ihr wär' es am liebsten, Sigurd der Starke „brennte sie ein“, sie und ihren Gatten, d. h. er legte Feuer an rings um ihren Hof, wie das in den isländischen Sagas wiederholt geschildert wird. Oft malt sie sich in lustigen Bildern aus, wie es dann weiter

[1]) Diese und die folgenden Stellen aus der Völss. — nicht ganz wortgetreu — angeführt nach Edzardi.

gehen sollte. Alle ihre Mannen wären gefallen, nur Gunnar verteidigte sich noch mit seinem Bogen. Da risse ihm der Strang und er bäte sie um eine Haarflechte, weil es das Leben gilt. Sie aber lachte: „Laß brennen, laß brennen! Das Leben ist mir keine Hand voll Haare wert!“ — Die Erzählung von Halgerde in der Njalssaga (K. 79, Pet. III, 148), die ihrem Gatten unter gleichen Umständen, um sich an ihm zu rächen die Haarflechte weigert, ist hier mit fein veränderter Motivierung verwertet. Die Art, wie Ibsen seine Vorlagen benutzt, die leise Wendung, die er solchen Entlehnungen giebt, daß sie nicht mosaikartig eingesetzt, sondern mit dem Ganzen untrennbar verschmolzen erscheinen, gemahnt an Shakespeares Verfahren mit Holinshed und den italienischen Novellisten.

Sigurd, befangen in dem Gedanken, daß er Hjördis immer verhaßt gewesen, versteht das versteckte Liebesgeständnis nicht. Aber aufs neue von ihrem geheimnisvollen Reiz erfaßt, nähert er sich ihr und legt das unerwartete Bekenntnis ab, erzählt eine Saga „schwer wie das Leben selbst,“ die Saga von seiner Liebe zu ihr. Vor dem Freunde, dem Waffenbruder trat er einst schweigend zurück, einer von ihnen mußte ja weichen, und — so ward Hjördis Gunnars Gattin, und er freite ein anderes Weib. „Und gewannst sie lieb?“ fragt Hjördis rasch und spähend. Die Frage erweist den Dichter als feinen Kenner und Beobachter weiblichen Seelenlebens, als Feministen, wie das neue französische Kunstwort lautet. Sigurds Antwort läßt die Worte der Völsungasaga durchschimmern: „Immerfort . . härmte es mich, daß du nicht mein Gemahl warst; doch unterdrückte ich es, so viel ich vermochte.“ Er hat Dagny schätzen lernen, aber nur für ein Weib empfand er Liebe, für sie, die ihm gram war vom ersten Tag an. Hier glaubt er die Saga geendet, und für immer will er

Abschied nehmen von Gunnars Hausfrau. Sigurd hat die Bewegung nicht beachtet, mit der Hjördis der Erzählung lauscht, und ihre Zweifel an der Wahrheit des Gehörten, ihre Ausrufe und endlich den Ausbruch ihres Schmerzes mißdeutet, — bis sie mit Worten die heiße Liebe zu ihm bekennt, die sie unter unmildem Wesen, nur allzu erfolgreich und lange, verborgen. — Traurig erklärt die Brynhild der Völsungasaga: „. . nun finden wir keinen Ausweg mehr" — und weist Sigurds dringende Bitte zurück, ihm dennoch anzugehören. Ibsen hat, den anders gearteten Charakteren gemäß, die Rollen vertauscht. Hjördis fragt nicht nach Gunnar und Dagny: — „was liegt daran, ob zwei elende Leben verspielt werden?" Frei sind beide, sie und Sigurd, wenn sie nur wollen, und das Glück ist wohl einer Großthat wert. Nicht von Liebesglück spricht sie, nicht mehr als sein Gemahl begehrt sie ihm zu folgen: wie ein Mann den Mann, liebt sie den herrlichsten Helden, in Panzer und Stahl will sie mit ihm zu Felde ziehn, gleich jenen starken Frauen, Hildens Schwestern, den Valkyrien, bis sein Name über alle Lande geht, bis er Norwegens König besiegt hat und selbst thronet auf Haralds Königsstuhl. Das waren einst Sigurds „wilde Jugendträume": nun weist er die Versuchung zurück. „Böse Tage zeugen böse Gedanken": ihn zu zwingen, droht Hjördis, Gunnar und Dagny alles zu entdecken. Aber sie, die sich nicht um Recht und Gesetz und Herkommen kümmert, wo es ihrem Willen entgegen ist, hält doch eines hoch: Mannesehre. Denn auch die freieste Individualität ist nicht ganz ungebunden und unabhängig von den Anschauungen ihrer Zeit. Daß sich Hjördis gerade dem Ehrbegriff gefangen giebt, den wir an Stelle einer moralischen Macht auf alle wirken sehen, ist in ihrer Natur wohl begründet. An diesem einen Bande erfaßt Sigurd die Zügellose.

Wenn er im Zweikampf ihren Gatten erschlüge — und es ist triftiger Grund zum Streit zwischen ihm und Gunnar, der seines Weibes Bruder erschlagen — da könnte sie Sigurd nicht mehr folgen wollen, da müßte sie schweigen und den Gatten rächen. So entbietet denn Sigurd den Freund auf den nächsten Morgen zum Holmgang: einer von ihnen muß fallen. Gunnar, von dem sich alle Freunde und Nachbarn als von einem gebrandmarkten Feigling abgewandt haben, wird durch die Herausforderung in seiner Ehre wieder hergestellt. Dankend faßt er des Helden Hand und bietet ihm zum Kampfe ein gutes Schwert an — wohl eine Reminiszenz aus dem Nibelungenliede. Sigurd lehnt die Gabe ab: niemand weiß, ob ich morgen abend noch ein Schwert brauche. Wir ahnen, wen er im Zweikampf zu opfern gedenkt. Sinnend erwägt Hjördis die Rede der Männer; aber wer auch falle, eines ist fest in ihrer Seele beschlossen: „Sigurd und ich bleiben beisammen!“ [1])

Frühzeitig wird der Schlüssel zum Charakter der Hjördis geboten, seltsam spät Sigurds geheimes Herz geöffnet. Und während wir fast vom Anfang an ihre wahren Gefühle durch die Hüllen von Haß und Rache ahnend erschauen, ist uns das Geständnis seiner Liebe so überraschend, wie Hjördis selbst. Im Verlauf der ersten Akte ist es unmöglich zu erkennen, daß sein Benehmen gegen Dagny nicht aus Zärtlichkeit, nur aus einer fast übergroßen Zartheit entspringt. Aus seiner Beteuerung gegen Örnulf (A. I, Sc. 6): „Dagny ist mir lieber, als Waffen und Gold, und nie werd' ich vergessen, daß du ihr Vater bist,“ ist kaum etwas anderes herauszuhören, als Liebe,[2]) wie

[1]) Vgl. die oben (S. 77) angeführte Stelle der Edda, die letzte Strophe von „Brynhilds Todesfahrt“.

[2]) Genauer geprüft und erwogen — darin hat Reich gewiß Recht

auch sonst kein Wort, keine Geberde darauf hinweist, weder, daß er Dagny nur schätze, noch daß er Hjördis nicht gleichgültig oder abgeneigt gegenüberstehe. Wohl erzählt Hjördis, der vermeintliche Gunnar im Zwinger habe sie so heftig an sich gepreßt, daß sein Panzer barst, aber Sigurds klares, kühlüberlegenes Gebahren im Umgang mit ihr läßt die Vermutung nicht aufkommen, daß er jetzt noch wärmer für sie fühle. Vor allem widerspricht dem Liebesgeständnis des dritten Aufzugs ein der Überlieferung entlehntes Geschehnis der Vorgeschichte. Der Sigurd der nordischen Sage verschenkt unter dem Einfluß des Vergessenheitstrankes Brynhilds Kleinod an Gudrun, und Siegfried im Nibelungenliede giebt den Gürtel einer Fremden, leichtherzig von ihm Betrogenen, dem geliebten Weibe: wie aber ist es zu verstehen, daß Ibsens Sigurd den Armring der Geliebten seinem ungeliebten Weibe zu tragen gegeben?

Auf den unvorbereiteten Wechsel in der Auffassung Sigurds, zu dem die Vorstellungskraft im dritten Akte gezwungen wird, gründet sich wohl hauptsächlich der Vorwurf, durch die Transponierung würde die Fabel oder die Charaktere, wenn nicht beides, verpfuscht. Richtig ist nur, daß Ibsen den Charakter einheitlicher hätte bilden müssen und können. Wenn sich Sigurd in den ersten Akten immer noch edel, aber doch kälter gegen Dagny verhielte, wenn Dagny den Ring unter andern Beuteschätzen gefunden und arglos ihrem Schmucke, ohne daß er widersprechen durfte, hinzugefügt hätte — wäre des Dichters Zweck nicht ebenso erreicht, die Warnung vor dem Mahle nicht ebenso begründet? Oder aber: wenn Sigurd einst

---

(S. 24) — bedeutet diese Äußerung im Munde des edlen Mannes nicht notwendig Liebe. Denkt aber der Zuschauer daran, anscheinend völlig deutliche Worte auf die Goldwage zu legen?

Dagny ihres lieblichen Jugendreizes wegen gewählt hätte und nun erst für Hjördis entbrennte, da er nach fünf Jahren zurückgekehrt, die einst gleichgültig Eroberte und Verschenkte als die ihm Bestimmte, ihn Liebende, als sein weibliches Gegenbild erkennte?

Freilich, der Sigurd der „Nordischen Heerfahrt" trägt noch eine Maske, die er erst im letzten Aufzuge ablegt, und so würde uns diese Gestaltung der Dinge doch wieder nur vor der ersten, kleineren Überraschung bewahren.

IV. Wenn Ibsen nach dem Beispiele Viktor Hugos die einzelnen Akte des Dramas mit den Namen der Personen überschriebe, die hauptsächlich darin hervortreten, müßte der zweite Aufzug „Hjördis", der dritte „Sigurd" heißen. Für den vierten drängt sich der Name Örnulf auf. Der unverhältnismäßige Raum, den Örnulf im Schlußakte einnimmt, hat zu der Bemerkung Anlaß gegeben, sein Auftreten im ersten und zweiten Akte fördere die Handlung, sein Auftreten im letzten unterbreche sie nur. Aber so urteilt der kritische Leser, nicht der Zuschauer vor der lebendigen Bühnenhandlung. Gezwungen, den drängenden, erschütternden Ereignissen durch zwei Akte mit anhaltend gespannter Aufmerksamkeit zu folgen, findet er in der Eingangsscene des vierten Aufzugs — ein tragisches Idyll könnte man sie nennen — die wohlthätige Abwechslung und Erholung in verweilendem Genusse. Oft dient das sogenannte „Moment der letzten Spannung" dazu, den abgestumpften Geist zur Aufnahme der Katastrophe wieder frisch und empfänglich zu machen. Der sterbende Edmund muß den Mordbefehl gegen Lear, Kreon sein Todesurteil über Antigone zurücknehmen: „dem Gemüt des Hörers für einige Momente Aussicht auf Erleichterung zu gönnen."[1]) In Ibsens Drama

[1]) Vgl. die übrigen Beispiele in Gustav Freytags „Technik des

sind die Würfel gefallen, hier war „dies alte anspruchslose Mittel“ nicht mehr anzuwenden. Aber auf eine gute Weise schafft uns der Dichter dennoch die Erholungspause, zugleich die Gelegenheit nutzend, Örnulf „sich ausleben“ zu lassen, wie es vom Drama für jeden hervortretenden Charakter gefordert wird. Die nächtliche Scene — wenn der greise Skalde am Grabhügel, bei Fackelschein, seinen Söhnen zum Ruhm und Gedächtnis die Drapa dichtet — erzeugt zudem jene eigentümlich weihevolle Stimmung, die das Zermalmende der Katastrophe in ein Erhebendes verwandeln hilft. — Dem 69. Kapitel der Egilssaga (Pet. I, 252 ff.) ist der Vorgang entnommen, so charakteristisch für die Zeit, so wirkungsvoll auf der Bühne. Nach dem Verluste zweier Söhne will sich Egil Skallegrimssohn zu Tode hungern. Da beredet ihn seine Tochter Thorgerde, erst noch einen Sang zu dichten, der nach isländischer Sitte beim Leichenschmause (eigentlich: beim „Erbbier“) vorgetragen werde, wenn tapfere Männer der Toten Minne trinken. Je weiter Egil im Liede vorwärts kam, heißt es, desto mehr nahmen seine Kräfte zu, und als er fertig war, stand er auf und setzte sich auf den Hochsitz, d. h. er war dem Leben wiedergewonnen. Bei Ibsen übernimmt Dagny fast wörtlich die Rolle der Thorgerde. Doch sind einzelne feine Züge hinzugefügt. Um den Vater zum Verlassen des Grabes zu bewegen, macht ihn Dagny auf das dräuende Unwetter aufmerksam. Sorge dich nicht, antwortet selbstvergessen der Alte, dicht ist der Hügel und gut gebaut, sie ruhen geschützt darunter. Örnulfs Sang [1]) klingt in der

Dramas“ S. 117. Der geringschätzenden Beurteilung dieses Buches vermag ich nicht beizustimmen. Es hält reichlich, was es verspricht.

[1]) In der Übersetzung nur mit Alliteration, ohne die schwierige Reim- und Strophenform, und auch sonst sehr frei wiedergegeben.

ersten und zweiten Strophe leise an die beiden ersten Strophen Egils an, im übrigen ist das Gedicht Ibsens Schöpfung, da vom Inhalt nicht viel, und auch von den „keningar“, den gesuchten und gekünstelten Umschreibungen der isländischen Skalden, nur eine oder die andere (wie z. B. „Suttungs Met“ für „Poesie“ [1])) zu verwerten war. Die heilende Wirkung der Dichtkunst, in der Saga nur durch den Erfolg dargethan, hat der Dichter in den Schlußstrophen — wohl aus eigner Überzeugung und Erfahrung — mit Innigkeit hervorgehoben. Örnulf schließt:

„Meine Söhne nahm sie (sc. die Norne),
Doch sie gab dem Munde,
Meine Sorg' zu singen,
Kraft und Liedes Kunde.

Legt' auf meine Lippen
Des Gesanges Gabe,
Daß mein Gruß den Söhnen
Mächtig tönt am Grabe.

Heil euch, die in Walhall
Huld und Heim gefunden! —
Sanges Göttergabe
Sänftet Weh und Wunden!“ [2])

Leichter ist der Vorwurf gegen diese wirksame, künstlerisch zweckdienliche Episode zu entkräften, als die Einwände, gegen eine zweite, besonderliche Überraschung, die uns durch Sigurd in der Scene der Katastrophe selbst bereitet wird. Die Scene spielt in derselben Sturmnacht am Grabhügel, so daß also die ganze Handlung des Stückes in zwei Tagen und zwei Nächten

---

[1]) Vgl. über diese Bezeichnung der Dichtkunst die „Erzählungen Bragis“ der Snorra Edda, c. 3. 4. (Gering, S. 354 ff.)

[2]) Die bezeichnenden Schlußzeilen sind in der deutschen Ausgabe durch die Worte ersetzt: Wir grüßen in Wahhall dereinst uns wieder. (!)

verläuft. Örnulf und Dagny ziehen mit den Knechten gegen den Rache suchenden Kare, der Gunnars Hof mit Mordbrennern überfällt. Sigurd allein ist zurückgeblieben: er darf Gunnar vor dem Zweikampf nicht begegnen. Eilend tritt Hjördis auf, in einem kurzen roten Scharlachgewand, behelmt und angethan mit goldener Brünne — gleich der Brynhild der Edda im kurzen Sigurdsliede [1]) —, den Bogen in der Hand, so wie sie Sigurd zur Heerfahrt hätte folgen wollen. In wilder Erregung glaubt sie sich von einem Wolfe mit glühenden Augen verfolgt — ihrer „fylgje" [2]) — und das heraufziehende Gewölk des Unwetters ist ihr „der Toten Heimfahrt", die sie durch Zauber herbeigezogen, sie und Sigurd mitzunehmen. Denn nur im Tode können sie beide zusammen bleiben. Noch einmal giebt sie ihrem männlichen Sinn und der Verachtung weiblichen Berufes Ausdruck: „Auch ist es besser so, als hättest du mich hienieden gefreit im Leben, und ich hätte auf deinem Hofe gesessen, um Lein und Wolle zu weben und dir Kinder zu gebären — pfui, pfui!" Vergebens weist Sigurd auf ihr brennendes Heim hin, auf Sohn und Gatten, die in Gefahr schweben: sie achtet es nicht. Fort aus dem Leben, hier blüht uns kein Glück! Der Sturm bricht los: da ist ihr Geleite! In der Völsungasaga (K. 25) träumt Gudrun, daß Brynhild den schönen Hirsch, den sie gefangen, ihr vor den

---

1) Str. 48 (Gering, S. 234).

2) A. Faye (Norske Sagn, S. 76) bemerkt: „Wenn die Fylgje (fylgja, ein Folge- oder Schutzgeist, Faye schreibt übrigens Fölgiet) sich zeigt, so geschieht es gemeiniglich in Gestalt eines Tieres, dessen Eigenschaften zum Charakter des betreffenden Menschen in einem gewissen Verhältnis stehen." Vgl. auch das „Lied von Helgi, dem Sohne Hjorwards" (die Prosa nach Str. 34) und „das grönländische Lied von Atli" Str. 18 (Gering, S. 158 u. A., u. S. 268); ferner: Grimm, Deutsche Mythologie, II, 829, u. K. Maurer, Isl. Volkssagen d. Gegenw. S. 79 ff.

Knieen erschießt: Hjördis reißt ihren Bogen an die Wange und streckt Sigurd nieder. Und nun, wie sie zu dem Sterbenden hineilt mit dem jubelnden Ausruf: Sigurd, jetzt gehören wir einander an! — nun erfahren wir das Überraschende. Mehr als je scheiden sich ihre Wege: Sigurd ist Christ! König Aedhelstan hat ihn zum weißen Gotte bekehrt: zu ihm geht er nun hinauf. Das wilde Heer scheint brausend zu nahn, ohne Sigurd will Hjördis nicht folgen. Verzweifelnd sucht sie Schutz auf dem Grunde des Meeres.

Gunnars Hof ist verbrannt, er selbst mit dem kleinen Egil durch Örnulf gerettet. Die Zurückkehrenden finden Sigurds Leiche und den Bogen, und Dagny wirft sich mit lautem Schmerzensrufe über den Gatten. Plötzlich klammert sich der Knabe erschreckt an Gunnar: hoch oben, in den jagenden Wolken, auf schwarzem Hengste erkennt er die Mutter. —

Aus rein menschlichem Bereiche hat der Dichter die Fabel auf dogmatisches Gebiet hinübergespielt, um die tragische Wirkung zu erhöhen. Wird sie nicht eher dadurch beschränkt — oder wäre sie nicht wenigstens gesicherter und stärker, wenn nur Hjördis und nicht auch wir von dem unerwarteten Bekenntnis überrascht würden? „Was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen so viel er will; wir werden unser Teil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermutet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Anteil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.“ [1])

Vielleicht wäre weiter keine Vorbereitung dieser Schlußwendung nötig, als daß Sigurds Denken und Thun zu

---

[1]) Hamburgische Dramaturgie, im Anfange des 48. Stückes.

dem der heidnischen Männer des Dramas in auffallendem Gegensatz stünde. Aber er bewegt sich durchaus im Rahmen jener eigentümlichen, ganz unchristlichen Gesetzlichkeit seiner Zeit; gewissenhaft, tadellos, kraftvoll ist er ihr idealer Vertreter, doch nirgend mehr. Jede seiner Handlungen läßt sich aus den Sagas mit Beispielen belegen. Daß er Gunnar sein Glück geopfert hat, und Hab und Leben für ihn hinzugeben bereit wäre, ist auf heidnische Blutsbrüderschaft zurückzuführen.[1]) Auch Arinbjörn wagt das Leben für seinen Freund Egil (Egilss. K. 53: Pet. I, 210) und Svenke (Laxd. K. 69: Pet. II, 224) sogar für einen hilfesuchenden fremden Mann. Darum bewundert Örnulf zwar Sigurds große Opferwilligkeit für Gunnar, aber er ist keineswegs verwundert darüber. Und Örnulf selbst zeigt sich ebenso hochgesinnt und edelmütig — nicht gegen einen Freund, sondern gegen Hjördis, von der ihm Haß und Kränkung widerfahren. Die Herausforderung Gunnars zum Holmgang auf Leben und Tod erscheint dadurch nicht weniger heidnisch, daß Sigurd sich töten lassen will, wie Kjartan sich von Bolle töten läßt (Laxd. K. 49: Pet. II, 176). Und wenn er, gleich Örnulf, die Norne und das Schicksal im Munde führt, wer kann erraten, daß er einen andern Sinn mit diesen Worten verbinde? Auch daß er die „wilden Träume“ seiner Jugend von kühnen Eroberungen aufgegeben hat und Hjördis als Versucherin von sich weist, müssen wir, im Zusammenhange, anders auffassen. Er fühlt sich an Dagny gebunden, die keine Hjördis ist: „nun begnügt er sich mit geringerem Glück“ (A. III. Sc. 4). Wenn der friedliebende, blutscheue, stets vermittelnde Gunnar, der sich nur im Augenblicke der höchsten Erregung und von seinem Weibe gestachelt, zu einer schnellen und schnell bereuten That hinreißen läßt,

[1]) Vgl. Gering, Edda, S. 221, Anm.

wenn er sich plötzlich als Christen bekennte, das würde viel weniger überraschen, als Sigurds Geständnis. — Das einzige, was ein Verteidiger des Dichters noch vorwenden könnte, wäre, daß Ibsen auch hier ein getreues Bild der gewählten Zeit habe geben wollen. Die isländischen Sagas führen eine Reihe von Christen vor, an deren heidnischer Denk- und Lebensweise die Taufe nichts geändert hat. Der Sendling Olaf Tryggvasons, der deutsche Missionär Dankbrand, läßt sich zum Holmgang fordern (Njalsſ. K. 101: Pet. III, 201) und er und sein isländischer Genosse Gudleif, ein großer Raufbold, schlagen ihre Widersacher tot.[1]) Hildigunne beschwört ihren Verwandten Flose bei seiner „Christi Kraft“, Blutrache für ihren Gatten zu nehmen (eb. K. 116: III, 222), und Flose läßt Gottesdienst halten, eh er zur Blutrache auszieht (eb. K. 126: III, 247). Er schlägt auch vor, Njal in seinem Hofe zu verbrennen, obwohl sie sich als Christen dadurch eine große Verantwortung vor Gott zuzögen (eb. K. 128: III, 251). Die Saga läßt sogar den weißen Gott ein Wunder thun und den blinden Ammunde auf kurze Zeit sehend machen, damit er Blutrache nehmen kann (eb. K. 106: III, 209). Allein nur mit derartig bezeichnenden Beispielen wäre diese charakteristische Mischung von Heidentum und Christentum zu schildern gewesen. Es kann nicht vorausgesetzt werden, daß sich der Zuschauer, in den Sagas belesen, Sigurds so spät angekündigtes Christentum rückdenkend und vergleichend zurechtlegen werde. —

Hjördis, und ihre geistigen Schwestern in Ibsens Dramen, werden oft als „dämonische“ Frauengestalten bezeichnet, weil wir, im Banne christlich-moralischer Theorien, die Allein-

[1]) Vgl. auch K. Maurer, Die Bekehrung des norwegischen Stammes zum Christentum, I (München 1855) § 31, bes. S. 409.

herrschaft des Willens in einem menschlichen Wesen nicht mehr als das Natürliche, Ursprüngliche empfinden, und furchtlos unbeschränkte Willensäußerungen übermenschlich zu finden geneigt sind. Hier begünstigt und befördert der Dichter selbst eine solche Auffassung durch eine mythisch-mystische Zuthat, den Valkyrienritt, der von dem Kinde als wirklich erschaut wird. Dennoch ist Hjördis, wie Gudrun Osvifstochter zwar durch keine moralische Rücksicht bestimmt und gehindert, aber darum nicht minder eine durchaus menschlich-verständliche Gestalt. Ibsens Lieblingsgedanke, daß jeder bedeutenden Individualität durch ihr eigenes Wesen ein „Beruf", eine bestimmte, unabweisliche Lebensaufgabe gegeben sei, tritt auch an der Heldin der „Nordischen Heerfahrt" hervor. Er hatte nicht schlechthin nur die Wahl, seine Hjördis allein aus sinnlicher Leidenschaft den Geliebten töten zu lassen, um ihn der Nebenbuhlerin zu entreißen und zugleich für seinen Abfall zu strafen, wie Björnsons „Halte-Hulda",[1]) oder eine Androgyne ohne alle Liebesregung darzustellen, lediglich aus gekränktem Ehrgeiz handelnd, wie angeblich die Valkyrie der ältesten Heldensage: es gab noch eine Möglichkeit, sie über eine Halte-Hulda zu erheben, ohne sie der Weiblichkeit völlig zu berauben. Hjördis kann es, gleich der Brynhild der Völsungasaga, ihren größten Harm nennen, daß nicht Sigurd ihr Gemahl geworden. Aber je mehr sie im Verlaufe der Handlung erkennt, was sie in ihrem Leben schwerer entbehrt hat, als Liebesglück, desto mehr tritt die geistige Seite ihrer Liebe zu Sigurd hervor, das was Goethe „Wahlverwandtschaft" nennen würde, und was allein eine dauernde, mehr und mehr vom Sinnlichen sich läuternde Zuneigung ver-

---

[1]) Halte-Hulda, Tragödie in drei Akten, 1858. Deutsch von E. Lobedanz, Björnsons ausgew. Werke, Bd. I, 1870.

bürgt. „Wär' ich ein Mann — bei den waltenden Mächten, ebenso könnt' ich dich lieben, wie jetzt ich dich liebe" (III, 5) — „Sigurd, mein Bruder!" (IV, 5). Ihre tiefste Wurzel hat diese Liebe in der Überzeugung des hochstrebenden Weibes von ihrem Berufe[1]) im Leben: „eine untrügliche Stimme" in ihrem Innern sagt ihr, daß sie zur Welt gekommen, auf daß ihr starker Sinn ihn hebe und halte in schwerer Zeit, daß er geboren worden, auf daß sie in einem Manne alles fände, was ihr hehr und herrlich dünkt (IV, 5). Sie beide sollten zusammenhalten, das war der Norne Ratschluß (III, 5), und selbst der Tod soll ihn nicht vereiteln. Mit den Göttern soll Sigurd streiten, auf des Himmels Königsstuhl will sie ihn setzen und sich selbst ihm zur Seite (IV, 5). Noch in diesem Wahngespinnste des überreizten Sinnes zeigt sich die Verzweiflung über ihr beider verlornes Leben, der Schmerz um den verfehlten Beruf.

Und nicht nur rückwärts läuft die verbindende Kette zu „Frau Inger" und „Catilina", auch vorwärts zu den nächsten Dramen, zu den „Kronprätendenten", zu „Brand" und weiter. An manchen Stellen sind Probleme gestreift, die nach Jahren in völlig anders gearteten Schöpfungen den Mittelpunkt des Interesses und der Handlung bilden sollten. Sigurds Ehe mit Dagny, der er Tag für Tag eine Liebe vorgaukeln muß, die sein Herz beklemmt — ist das eine echte, wahre Ehe? Ist es geboten, ja nur erlaubt, einem beschworenen Bund seine Individualität, und damit seine Lebensbestimmung zu opfern? Steht nicht höher als anerkanntes „Recht" und hergebrachte „Pflicht", das ewige Recht der Persönlichkeit auf Entwicklung,

[1]) Hier ist, dem Sprachton des Stückes gemäß, das Wort hverv statt kald gebraucht.

auf freie Entfaltung aller Kräfte, und die natürliche Pflicht, dem gebieterischen Rufe der Stimme im Innern zu gehorchen? Der späteren Werke gedenkend, hören wir diese Fragen, aber der Dichter stellt sie nicht; er beklagt, aber noch klagt er nicht an. Sigurds ist die Schuld, seine übergroße Freundestreue entzieht zwei Individualitäten ihrer Bestimmung: die Berechtigung der anerzogenen, heilig gehaltenen Grundsätze zu prüfen, die das Individuum schuldig werden lassen, dazu konnten erst moderne Stoffe Anlaß geben.

Der dänische Dichter J. L. Heiberg (1791—1860) schrieb als Censor des Theaters zu Kopenhagen in seinem Gutachten über „Nordische Heerfahrt": „Auch dieses Stück ist, wie mehrere der neueren norwegischen Versuche, ein eigentümliches nationales Drama hervorzubringen, auf die isländische Sagalitteratur gebaut, aber jegliche Bestrebung auf diesem Wege ist nach meiner Meinung ein Mißverständnis, und der Weg nur ein Abweg .... Was an diesem und ähnlichen Versuchen bemerkt zu werden verdient, ist das Bestreben, die Illusion durch Nachahmung des eigentümlich konzisen Stils in den Sagas zu fördern. Das giebt Anleitung zu gewissen Konstruktionsformen, die aber zu stehenden Typen werden und in Manier und Affektation übergehen. Ein nordisches Theater wird kaum aus dem Laboratorium für diese Experimente hervorgehen."[1]) Dies Gutachten bezeichnet deutlich die Schwierigkeiten besonderer Art, mit denen das Drama vorerst sollte zu kämpfen haben. Es ist kein Urteil über ein Bühnenwerk, denn des Werkes selbst, seiner Handlung, seines Aufbaues und Bühnenwertes wird mit keiner Silbe gedacht; es ist ein vernichtendes Urteil über eine neue Richtung. Das Norwegisch-Nationale in Stoff und Sprache genügte allein, der „Nordischen

[1]) Prosaiske Skrifter, VII, 401.

Heerfahrt" die Kopenhagener Bühne, und ebenso das von Dänen geleitete Christiania-Theater zu versperren. Wie zu Frau Ingers Zeiten politisch, ward Norwegen bis in die Fünfziger Jahre litterarisch vollständig von Dänemark beherrscht. Und wie zu Frau Ingers Zeiten wurde die Fremdherrschaft im Lande nicht nur geduldet und ertragen, sondern kräftig unterstützt und mit Eifer verteidigt. Überzeugt von seinem heiligen „Berufe", diese Suprematie zu vernichten und nationaler Art und Kunst zum Siege zu verhelfen, stürzte sich Ibsen, von Bergen nach Christiania zurückgekehrt, furchtlos in den Streit, den eine kleine, aber wackere Schar mit Björnson an ihrer Spitze um die Nationalität der Bühne erhoben hatte. Die Schilderung der Kämpfe, die er um dieses — und des nächstfolgenden — Werkes willen bestand, der bitteren persönlichen Erfahrungen, die er machte, der maßlosen Schmähungen, mit denen ihn eifernder Parteigeist überschüttete, wird einen wichtigen Abschnitt der Vorgeschichte der „Kronprätendenten" bilden.

Beilagen.

Ibsens Vorreden zu „Catilina“ und zum „Fest auf Solhaug“ sind für die Entstehungsgeschichte dieser beiden Werke und der „Nordischen Heerfahrt“ die einzigen Quellen, und enthalten überdies eine Fülle autobiographischer Mitteilungen. Sie werden deshalb hier zum ersten Male in deutscher Übersetzung geboten.

Beilage I.

Vorwort zur zweiten Ausgabe von „Catilina“.

Das Drama „Catilina“, die Arbeit, mit der ich die Schriftstellerlaufbahn betrat, ist im Winter 1848 auf 49, also in meinem einundzwanzigsten Jahre, entstanden.

Ich befand mich damals in Grimstad, darauf angewiesen, aus eignem Verdienst meinen Lebensunterhalt, sowie den Vorbereitungsunterricht zum Studentenexamen zu bestreiten. Die Zeit war stark bewegt. Die Februarrevolution, die Aufstände in Ungarn und an andern Orten, der schleswigsche Krieg — all das griff mächtig und reifend in meine Entwicklung ein, wie unfertig sie auch lange darnach noch geblieben ist. Ich schrieb dröhnende Aufmunterungsgedichte an die Magyaren: sie sollten zum Besten der Freiheit und der Menschheit ausharren in dem gerechten Kampfe gegen die „Tyrannen“; ich schrieb eine lange Reihe Sonette an König Oskar, die, soweit ich mich erinnere, vor allem die Aufforderung enthielten, alle kleinlichen Rücksichten beiseite zu setzen und unverzüglich, an der Spitze seines Heeres, den Brüdern an Schleswigs äußersten Grenzen zu Hilfe zu ziehen. Da ich heutigen Tags, im Gegensatz zu damals, bezweifle, daß meine beschwingten Aufrufe die Sache der Magyaren oder der Skandinaven wesentlich gefördert hätten, betracht' ich es als ein Glück, daß sie innerhalb des halbprivaten Gebietes

des Manuskripts geblieben sind. Doch konnt' ich mich, bei gegebenen Anlässen und gehobener Stimmung, nicht enthalten, mich in einer mit meinen Dichtungen übereinstimmenden leidenschaftlichen Weise auszusprechen, was mir indes — von Freunden und Nicht-Freunden — nur den zweifelhaften Gewinn einbrachte, daß die Freunde mich zu meiner Anlage für das unfreiwillig-komische beglückwünschten, während es andre im höchsten Grade auffallend fanden, daß sich ein junger Mensch in meiner untergeordneten Stellung damit abgeben konnte, Dinge zu erörtern, über die nicht einmal sie selbst sich erdreisteten, eine Meinung zu haben. Ich schuld' es der Wahrheit, beizufügen, daß mein Auftreten in mancher Hinsicht auch nicht sonderlich zu der Hoffnung berechtigte, die Gesellschaft dürfe in mir auf einen Zuwachs bürgerlicher Tugenden rechnen, wie ich mich denn durch Epigramme und Karrikaturzeichnungen mit mehreren überwarf, die besseres um mich verdient hatten, und auf deren Freundschaft ich im Grunde Wert legte. Überhaupt, — während draußen eine große Zeit stürmte, befand ich mich auf dem Kriegsfuße mit der kleinen Gesellschaft, in deren Mitte ich durch Lebensverhältnisse und Umstände eingeklemmt saß.

So standen die Dinge, als ich während der Vorbereitungen aufs Examen Sallusts „Catilina“ und Ciceros catilinarische Reden durchging. Ich verschlang diese Schriften, und einige Monate später war mein Drama fertig. Wie man aus meinem Buche sehen wird, teilte ich damals die Auffassung der zwei alten römischen Schriftsteller von Catilinas Charakter und Handlungsweise nicht, und ich bin noch zu glauben geneigt, daß doch verschiedenes große oder bedeutende an einem Manne gewesen sein müsse, mit dem es Cicero, der unverdrossene Sachführer der Majorität, nicht geraten fand, sich einzulassen, ehe die Dinge eine solche Wendung genommen hatten, daß mit dem Angriff keine Gefahr mehr verbunden war. Auch muß man sich gegenwärtig halten, daß es wenige historische Personen gibt, deren Leumund so ausschließlich in der Gewalt ihrer Widersacher gewesen ist, wie der Catilinas.

Mein Drama wurde des Nachts geschrieben. Meinem guten und biederen Prinzipal, der aber nur für sein Geschäft Sinn hatte, mußt' ich Freistunden zum Studieren so gut wie abstehlen, und von dieser gestohlenen Studierzeit stahl ich wieder Augenblicke, um zu dichten. So blieb mir zu diesem Vorhaben nicht viel anders als die Nacht übrig. Ich glaube, das ist, mir unbewußt, die Ursache davon gewesen, daß sich beinahe die ganze Handlung des Stückes zur Nachtzeit abspielt.

Eine für meine Umgebung so unverständliche Thatsache, wie die, daß ich mich damit befaßte, Schauspiele zu schreiben, mußte natürlich

geheim gehalten werden; aber ganz ohne Mitwisser konnte ein zwanzigjähriger Dichter doch nicht wohl bleiben; ich teilte also zwei gleichaltrigen Freunden im Vertrauen mit, was mich in der Stille beschäftigte.

Wir drei setzten große Erwartungen auf das Werk, als es fertig geworden war. Vor allem sollt' es nun rein geschrieben, dann unter einem erfundenen Autornamen dem Theater in Christiania eingereicht, und endlich durch den Druck veröffentlicht werden. Der eine meiner gläubigen und getreuen Anhänger übernahm es, eine schöne und deutliche Abschrift des rohen, unverbesserten Entwurfs zu fertigen, eine Aufgabe, die er in dem Grade gewissenhaft durchführte, daß er auch nicht einen einzigen der unzähligen Gedankenstriche vergaß, die ich in der Hitze des Schaffens überall angebracht hatte, wo mir der rechte Ausdruck im Augenblick nicht einfallen wollte. Der andere meiner Freunde, dessen Namen ich hier nenne, da er nicht mehr unter den Lebenden ist, der Student — später Rechtsanwalt — Ole C. Schulerud, reiste mit der Abschrift nach Christiania. Ich erinnere mich noch eines seiner Briefe, worin er mir meldete, daß nun „Catilina“ dem Theater eingereicht sei; daß das Stück bald zur Aufführung kommen werde, darüber könne natürlich kein Zweifel sein, da die Direktion aus sehr verständigen Männern bestehe, und ebenso wenig könne zweifelhaft sein, daß sämtliche Buchhändler der Stadt mit Freuden ein erkleckliches Honorar für die erste Auflage bezahlen würden; worauf es ankäme, meinte er, sei nur, den herauszufinden, der das höchste Angebot machen würde.

Nach einer langen und spannenden Wartezeit begannen sich indes einige Schwierigkeiten zu zeigen. Von der Theaterdirektion erhielt mein Freund das Stück mit einer außerordentlich höflichen, aber ebenso bestimmten Ablehnung zurück. Er ging nun mit dem Manuskript von Buchhändler zu Buchhändler, aber einer wie alle äußerten sie sich in demselben Sinne, wie die Theaterdirektion. Der höchstbietende verlangte so und so viel dafür, das Stück ohne Honorar zu drucken.

All das vermochte die Siegesgewißheit meines Freundes keineswegs niederzuschlagen. Im Gegenteil, er schrieb mir, es sei gerade so am besten; ich solle selbst als Verleger meines Dramas auftreten; das nötige Geld wolle er mir vorstrecken; der Ertrag werde geteilt, wohingegen er alles geschäftliche der Sache besorge — ausgenommen das Korrekturlesen, was er für überflüssig ansehe, da man nach einem so schönen und deutlichen Manuskript drucke. In einem späteren Briefe äußerte er, mit diesen vielversprechenden Aussichten auf die Zukunft denke er daran, seine Studien aufzugeben, um sich ganz und gar der

Herausgabe meiner Werke widmen zu können; zwei oder drei Stücke des Jahres, meinte er, müßt' ich ja leicht schreiben können, und nach seiner Wahrscheinlichkeitsberechnung mußten wir in Kurzem mit dem Überschuß die öfter zwischen uns beschlossene oder besprochene Reise durch Europa und den Orient zu machen im stande sein.

Meine Reise ging vorläufig nicht weiter, als bis Christiania. Dort traf ich im Anfang des Frühjahrs 1850 ein, und kurz vorher war „Catilina" im Buchhandel erschienen. Das Stück erregte Aufsehen und Interesse in Studentenkreisen; die Kritik verweilte hauptsächlich auf den fehlerhaften Versen und fand im übrigen das Buch unreif. Nur an einer Stelle wurde ein mehr anerkennendes Urteil ausgesprochen; aber diese Äußerung kam von einem Manne, dessen Anerkennung mir allzeit maßgebend und teuer gewesen ist,[1]) und dem ich hiermit erneuten Dank darbringe. Verkauft wurde nicht recht viel von der kleinen Auflage; mein Freund hatte einen Teil der Exemplare in seiner Verwahrung, und ich erinnere mich, daß dieser Haufe Drucksachen eines Abends, als unser gemeinschaftlicher Haushalt auf unüberwindliche Schwierigkeiten stieß, zu Makulatur gemacht und glücklich an einen Krämer losgeschlagen wurde. In den nächstfolgenden Tagen mangelte es uns nicht an dem Nötigsten zum Leben.

Während meines Aufenthalts in der Heimat im verflossenen Sommer und namentlich nach meiner Zurückkunft hieher, traten die wechselnden Bilder meines Schriftstellerlebens klarer und schärfer als je vor mein Auge. Unter anderem nahm ich auch „Catilina" wieder vor. Den Inhalt des Buches im einzelnen hatt' ich fast vergessen; aber bei erneutem durchlesen fand ich doch, daß es ziemlich viel enthielt, wozu ich mich noch bekennen konnte, namentlich, wenn man in Betracht zieht, daß es meine erste Arbeit ist. So manches, worum sich meine spätere Dichtung gedreht hat — der Widerspruch zwischen Vermögen und Verlangen, zwischen Wille und Möglichkeit, der Menschheit und des Individuums Tragödie und Komödie zugleich, — kommt hier schon in mehr oder minder nebelhaften Andeutungen vor, und ich faßte deshalb den Entschluß, als eine Art Jubiläumsschrift eine neue Ausgabe zu veranstalten, ein Entschluß, dem mein Verleger mit gewohnter Bereitwilligkeit seine Zustimmung gab.

Doch ging es natürlich nicht an, die alte Originalausgabe ohne weiteres abzudrucken; denn diese ist, wie schon angedeutet, nichts als ein Abdruck meines unfertigen, unverbesserten Konzepts oder des allerersten rohen

---

[1]) Prof. Monrad, vgl. S. 29.

Entwurfs. Beim durchlesen erinnerte ich mich deutlich dessen, wasmir ursprünglich vorgeschwebt hatte, und ich sah zugleich, daß die Form fast nirgend dem, was ich gewollt hatte, genügenden Ausdruck lieh.

Ich beschloß deshalb, diese meine Jugenddichtung so auszuarbeiten, wie ich glaubte, daß ich sie schon damals hätte machen können, wenn mir die Zeit zur Verfügung gestanden hätte und die Umstände günstiger gewesen wären. An den Ideen, den Vorstellungen und der Entwicklung des Ganzen hab' ich indessen nicht gerührt. Das Buch ist das ursprüngliche geblieben, nur daß es jetzt in vollendeter Gestalt an die Öffentlichkeit tritt.

Mit dem Voranstehenden vor Augen bitt' ich meine Freunde in Skandinavien und andern Orts es entgegenzunehmen; bitt' es entgegenzunehmen als einen Gruß von mir am Abschluß eines Zeitraums, der für mich wechselvoll und reich an Gegensätzen gewesen ist. Vieles, wovon ich vor fünfundzwanzig Jahren träumte, ist in Erfüllung gegangen, wenn auch nicht auf die Art und so bald, wie ich damals hoffte. Doch glaub' ich nun, daß es so am besten für mich gewesen ist; ich wünschte nicht, irgend eine der gemachten Erfahrungen zu missen, und blick' ich auf das durchlebte als auf ein Ganzes zurück, so thu' ich es mit einem Dank für alles und an alle.

Dresden, im Februar 1875.

Henrik Ibsen.

Beilage II.

Vorwort zur zweiten Ausgabe des „Festes auf Solhaug“.

Das „Fest auf Solhaug“ schrieb ich im Sommer 1855, also vor ungefähr achtundzwanzig Jahren, in Bergen.

Dort wurde das Stück auch zum ersten Male aufgeführt, am 2. Januar 1856, als Festvorstellung zur Erinnerung an den Stiftungstag des norwegischen Theaters.

Ich war damals als regieführender Dramaturg [1]) am Bergenschen Theater angestellt und leitete also die Einstudierung meines Stückes selbst. Es erhielt eine vortreffliche, in seltenem Grade stimmungsvolle

[1]) „instructör“.

Darstellung. Mit Lust und Hingebung wurde es gegeben, und so wurde es auch aufgenommen. „Die Bergensche Lyrik“, die, dem Gerücht zu folgen, die letzten politischen Wahlen da oben entschieden haben soll, schwoll an jenem Theaterabend hoch an in dem voll besetzten Hause. Die Vorstellung endete mit zahlreichen Hervorrufungen des Verfassers und der Spielenden. Später am Abend brachte mir das Orchester, von einem großen Teil des Publikums begleitet, eine Serenade vor meinen Fenstern dar. Ich glaube beinahe, ich ließ mich zu einer Art Ansprache an die Versammelten hinreißen; jedenfalls, das weiß ich, fühlte ich mich außerordentlich glücklich.

Ein paar Monate später wurde das „Fest auf Solhaug“ in Christiania aufgeführt. Auch dort wurde es vom Publikum mit großem Beifall aufgenommen, und am Tage nach der ersten Aufführung schrieb Björnson im Morgenblatt[1]) einen warmen, liebenswürdigen, jugendlichen Aufsatz darüber. Eigentlich war es kein Bericht, keine Kritik; es war eher eine stimmungsvolle, freie Phantasie, eine dichterische Improvisation über das Stück und über die Aufführung.

Aber dann kam die richtige Kritik, verfaßt von den richtigen Kritikern.

Wie wurde man in jener Zeit — ich meine in den Jahren von 1850 bis ungefähr 1860 — in Christiania ein richtiger Litteratur-Kritiker und namentlich ein Theater-Kritiker?

Ja, das ging in der Regel so zu: Nachdem einer eine Zeit lang im Gesellschaftsblatt[2]) vorbereitende Übungen gemacht und öfter den Diskussionen zugehört hatte, die des Abends nach der Theaterzeit in Treschows Kafe oder „bei Ingebret“ geführt wurden, begab sich der angehende Kritiker in Johann Dahls Buchladen und ließ sich von Kopenhagen ein Exemplar von J. L. Heibergs „Prosaischen Schriften“ verschreiben, von denen er hatte sagen hören, daß sie eine Abhandlung, betitelt „Über das Vaudeville“ enthalten sollten. Die Abhandlung las man dann, grübelte darüber und verstand sie vielleicht zum Teil auch. Durch diese Schriften wurde man ferner mit einer Polemik bekannt, die Heiberg seiner Zeit gegen Professor Oehlenschlaeger und gegen den Dichter Hauch in Sorö geführt hatte. Gelegentlich erfuhr man auch daraus, daß J. J. Baggesen (der Verfasser von „Gjengangerbrevene“) schon früher einen ähnlichen Feldzug gegen den großen Dichter eröffnet hatte, der „Axel und Valborg“ und „Hakon Jarl“ geschrieben.

---

[1]) „Morgenbladet“.
[2]) „Samfundsbladet“.

Noch mancherlei anderes für einen Kritiker nützliches Wissen ließ sich aus diesen Schriften ziehn. Man lernte z. B. daraus, daß ein Kritiker im Interesse des guten Geschmackes verpflichtet ist, an jedem Hiatus Anstoß zu nehmen. Ward in einem oder dem andern Vers ein solches Ungeheuer angetroffen, so konnte man sicher sein, daß die jungen kritisierenden Hieronymusse Christianias, ganz wie Holbergs Hieronymus, ausriefen: „Potztausend! die Welt steht nicht bis Ostern!"

Die Kritik der norwegischen Hauptstadt hatte damals noch eine besondere Eigentümlichkeit, über deren Ursprung ich lange nicht klug werden konnte. Unsere Kritiker pflegten nämlich, jedesmal wenn ein angehender Schriftsteller ein Buch herausgab oder ein kleines Theaterstück zur Aufführung brachte, in einen unbändigen Zorn zu geraten und sich zu geberden, als wenn durch die Herausgabe des Buches oder die Aufführung des Stückes ihnen persönlich und den Zeitungen, für die sie schrieben, eine blutige Beleidigung zugefügt worden wäre. Wie gesagt, ich grübelte lang über diese Besonderlichkeit. Endlich kam ich der Sache auf die Spur. Beim Lesen der dänischen „Monatsschrift für Litteratur"[1]) wurde ich aufmerksam darauf, daß der alte Etatsrat Molbech seiner Zeit in schweren Zorn zu geraten pflegte, wenn ein junger Dichter in Kopenhagen ein Buch herausgab oder ein Schauspiel auf die Bühne brachte.

So, oder ungefähr so, war der Gerichtshof beschaffen, der es nun in der Tagespresse unternahm, das „Fest auf Solhaug" vor die Schranken der Kritik zu stellen. Er war großen Teils zusammengesetzt aus jungen Männern, die, was ihr Urteil anlangt, auf Borg leben mußten. Ihre kritischen Gedanken waren längst von anderen gedacht und ausgesprochen; ihre Meinungen waren längst anderswo formuliert worden. Geborgt war ihre ganze ästhetische Theorie, geborgt ihre ganze kritische Methode; geborgt ganz und gar, im großen wie im kleinen, war die polemische Taktik, die sie anwandten. Ja sogar ihre Gemütsstimmung — selbst die war geborgt. Geborgt, geborgt war alles zusammen. Das einzige originelle an ihnen war, daß sie immer und ewig das geborgte verkehrt und zur Unzeit benutzten.

Daß dieses Kollegium, dessen Mitglieder ihr kritisches Dasein durch Anlehen fristeten, etwas ähnliches bei mir in dichterischer Hinsicht voraussetzen zu müssen glaubte, kann niemand verwundern. Ein, zwei Zeitungen da droben, vielleicht auch mehr, fanden denn richtig auch

[1]) „Månedskrift for Literatur".

heraus, daß ich dies oder das von Henrik Hertz's Schauspiel „Svend Dyrings Haus" entlehnt hatte.

Diese kritische Behauptung ist grund- und gegenstandslos. Es ist offenbar die Benützung des Versmaßes der Kämpevise in beiden Stücken, was sie veranlaßt hat. Aber bei mir ist der Sprachton ganz anders, als bei Hertz; die Diktion in meinem Stücke hat ein ganz anderes Klanggepräge, als in seinem; über die rythmischen Partien in meinem Stücke weht eine leichte Sommerluft, über den rythmischen Partien bei Hertz liegt es wie Herbstwetter.

Auch was die Charaktere, die Handlung und überhaupt den faktischen Inhalt anlangt, findet sich zwischen beiden Stücken keine andere oder größere Ähnlichkeit, als die, die notwendig daraus folgt, daß der Stoff zu beiden dem engen Vorstellungskreis der Kämpevise entnommen ist.

Mit ebenso großem, oder wohl mit noch größerem Fug und Recht könnte man behaupten, daß Hertz in seinem Schauspiel eines oder das andere, und zwar nicht gar so wenig, aus Heinrich v. Kleists „Käthchen von Heilbronn" entlehnt habe, das im Anfang dieses Jahrhunderts geschrieben worden ist. Käthchens Verhältnis zum Grafen Wetter-Strahl ist in allem wesentlichen dasselbe, wie das Ragnhilds zum Ritter Stig Hvide. Ganz wie Ragnhild wird auch Käthchen von einer geheimnisvollen, unerklärlichen Macht getrieben, dem geliebten Manne auf allen seinen Wegen zu folgen, ihm heimlich nachzuschleichen, sich willenlos in seiner Nähe hinzulegen und zu schlafen, naturnotwendig zu ihm zurückzukehren, so oft er sie auch von sich jagt. Auch sonst greift das Übernatürliche bei Hertz, wie bei Kleist, noch auf ein und die andre Art ein.

Aber zweifelt jemand daran, daß man in der dramatischen Litteratur, mit ein wenig gutem oder bösem Willen, ein altes Schauspiel müßte auftreiben können, von dem sich behaupten ließe, daß Kleist dies und das für sein „Käthchen von Heilbronn" daraus entlehnt habe? Jedenfalls zweifle ich nicht daran. Doch es wäre müssig, dergleichen nachzuweisen. Was ein Kunstwerk zum geistigen Eigentum seines Urhebers macht, ist, daß er dem Werke den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt hat. Ich meine deshalb, daß trotz der angedeuteten Ähnlichkeiten „Svend Dyrings Haus" ebenso unbestritten und ausschließlich ein Originalwerk von Henrik Hertz ist, wie „Käthchen von Heilbronn" das Originalwerk Heinrichs von Kleist.

Dasselbe Recht mache ich auch für mich geltend, in Hinsicht auf das „Fest auf Solhaug". Ich hoffe auch, daß man in Zukunft jeden

der drei Namensvettern ungeschmälert wird behalten lassen, was ihm von Rechts wegen zugehört.

Georg Brandes hat gelegentlich das Verhältnis des „Festes auf Solhaug“ zu „Svend Dyrings Haus“ so dargestellt, als wäre jenes zwar nicht auf eine Anleihe gegründet, aber doch unter der Einwirkung, dem Einflusse des älteren Dichters auf den jüngeren entstanden. Seine Äußerungen über meine Arbeit sind im übrigen so wohlwollend, daß ich allen Grund habe, ihm dafür, wie für so vieles andere, dankbar zu sein.

Aber nichtsdestoweniger muß ich daran festhalten, daß sich die Sache in Wirklichkeit auch nicht so verhält, wie sie Brandes aufgefaßt hat. H. Hertz hat mich, als dramatischer Dichter, niemals besonders angesprochen. Es will mir deshalb nicht recht eingehen, wie er jemals, mir unbewußt, irgend welchen Einfluß auf meine dramatische Produktion habe üben können.

Ich könnte mich hier darauf beschränken, auf Dr. V. Vasenius, Docenten der Ästhetik an der Universität zu Helsingfors, hinzuweisen. In seiner Doktordissertation: „Henrik Ibsens dramatiska diktning i dess första skede“ (1879) sowohl, wie in seinem Werke: „Henrik Ibsen, ett skaldeporträtt“ (1882) hat er seine Ansichten über mein Schauspiel dargelegt und begründet, — in der letztgenannten Schrift noch unter Beifügung dessen, was ich ihm, bei einer Zusammenkunft in München, vor drei Jahren in aller Kürze mitgeteilt habe. Hierauf könnte ich, wie gesagt, hinweisen.

Aber der guten Ordnung wegen will ich doch selbst auf den folgenden Blättern die Entstehungsgeschichte des „Festes auf Solhaug“ im Umriß aufzeichnen.

Hier ist sie:

Ich leitete dieses Vorwort mit der Bemerkung ein, daß das Stück im Sommer 1855 entstanden ist.

Das Jahr vorher hatte ich „Die Herrin von Östrot“ geschrieben. Die Beschäftigung mit diesem Drama hatte mich gezwungen, mich litterarisch und historisch in das norwegische Mittelalter, namentlich in dessen späteren Abschnitt, zu vertiefen. Ich versuchte, mich so gut als möglich in die Sitten und Gebräuche jener Zeit einzuleben, in das Gefühlsleben der Menschen, in ihre Denkungsart und Ausdrucksweise.

Diese Periode ist jedoch nicht ansprechend genug, um lange dabei zu verweilen; sie bietet auch nicht sonderlich viel Stoff, der sich zu dramatischer Behandlung eignete.

Ich wandte mich deshalb auch bald der eigentlichen Sagazeit

zu, aber die Königssagen und überhaupt die strengeren historischen Überlieferungen aus diesem fernen Zeitalter fesselten mich nicht; ich konnte damals für meine dramatischen Zwecke von den Streitigkeiten zwischen Königen und Häuptlingen, zwischen Parteien und Gefolgschaften keinerlei dramatischen Gebrauch machen. Das sollte erst später kommen.

Dagegen fand ich in reichem Maße in den isländischen Familiensagen, was ich als menschliche Einkleidung für die Stimmungen, Vorstellungen und Gedanken bedurfte, die mich damals erfüllten, oder mir auf alle Fälle mehr oder minder klar vorschwebten. Diese altnordischen litterarischen Beiträge zur Personalgeschichte unserer Sagazeit hatte ich bis dahin nicht gekannt, ja kaum nennen hören. Da fiel mir zufällig N. M. Petersens, wenigstens in Bezug auf den Sprachton, vortreffliche Übersetzung in die Hände. Aus diesen Geschlechtschroniken mit den wechselnden Verhältnissen und Auftritten zwischen Mann und Mann, zwischen Weib und Weib, überhaupt zwischen Mensch und Mensch, schlug mir ein persönliches, volles, bewegtes Leben entgegen; und aus meinem Verkehr mit diesen abgeschlossenen individuellen Persönlichkeiten, Männern und Frauen, entstand in meinem Geiste der erste, rohe, undeutliche Entwurf zur „Nordischen Heerfahrt“.

Wie viel von den Einzelheiten sich mir damals schon ausformte, wüßte ich nicht mehr anzugeben. Aber ich erinnere mich gut, daß die zwei Gestalten, die mir zuerst ins Auge fielen, die beiden Frauen waren, die später zu Hjördis und Dagny wurden. Ein großes Gastmahl sollte im Stücke sein mit scharfem Wortwechsel und verhängnisvollem Zank. Im übrigen wollte ich von Charakteren, Leidenschaften und Wechselverhältnissen alles aufnehmen, was mir für unser Leben in der Sagazeit am meisten typisch erschien. Mit einem Wort, was in der Völsungasaga episch umgedichtet worden war, wollte ich gleicher Weise dramatisch wiedergeben.

Einen vollständigen zusammenhängenden Plan entwarf ich damals wohl nicht. Doch stand es mir fest, daß ein solches Schauspiel das erste war, was nun geschrieben werden sollte.

Indes da kam verschiedenes dazwischen. Das meiste davon und vermutlich das stärkste und entscheidenste war wohl persönlicher Natur; aber ich glaube doch, es war auch nicht ganz ohne Bedeutung, daß ich mich gerade damals eingehend mit dem Studium von Landstads Sammlung norwegischer Volkslieder beschäftigte, die ein paar Jahre vorher erschienen war. Die Stimmungen, in denen ich mich damals befand, vertrugen sich besser mit der litterarischen Romantik des Mittelalters, als mit den Thatsachen der Sagas, besser mit dem Vers, als mit dem

Prosastil, besser mit dem sprachmusikalischen Element der Kämpevise, als mit dem charakterisierenden der Saga.

So kam es, daß der formlos gährende Entwurf zu der Tragödie „Nordische Heerfahrt“ sich vorläufig in das lyrische Drama „Das Fest auf Solhaug“ verwandelte.

Die zwei Frauengestalten der geplanten Tragödie, die Pflegeschwestern Hjördis und Dagny, wurden zu den Schwestern Margit und Signe in dem ausgeführten lyrischen Drama. Ihre Abstammung von den Frauen der Saga wird leicht in die Augen fallen, wenn man erst darauf aufmerksam gemacht wird. Die Familienähnlichkeit ist unverkennbar. Der damals nur leicht umrissene Held der Tragödie, der weit gereiste und an fremden Königshöfen wohl aufgenommene Häuptling, der Wiking Sigurd, formte sich um in den Ritter und Sänger Gudmund Alfson, der auch lange in fremden Landen verweilt und an Königshöfen gelebt hat. Seine Stellung zu den zwei Schwestern wurde den geänderten Zeitumständen und Verhältnissen gemäß geändert; aber die Stellung beider Schwestern ihm gegenüber blieb wesentlich dieselbe, wie in der ursprünglich geplanten und später ausgeführten Tragödie. Das verhängnisvolle Gastmahl, das zu schildern mir nach meinem ersten Entwurf so angelegen hatte, ergab für das Drama den Schauplatz, auf dem die Personen durchaus auftreten. Es wurde zum Hintergrund, von dem die Handlung sich abhob, und teilte dem gesammelten Bilde die Grundstimmung mit, die ich beabsichtigt hatte. Der Schluß des Stückes wurde zwar, in Übereinstimmung mit dessen Art als Drama und nicht Tragödie, gedämpft und gemildert; aber unter rechtgläubigen Ästhetikern könnte vielleicht gleichwohl darüber gestritten werden, ob in diesem Schluß nicht ein Zug unvermittelter Tragik zurückgeblieben ist als ein Zeugnis von des Dramas Entstehung.

Hierauf werde ich mich jedoch nicht weiter einlassen. Ich habe nur betonen und feststellen wollen, daß das vorliegende Schauspiel, ebenso wie meine übrigen dramatischen Arbeiten, ein naturnotwendiges Ergebnis meines Lebens auf einem bestimmten Punkte ist. Es ist von innen her entstanden, und nicht durch irgend welche äußere Einwirkung oder äußern Einfluß.

So und nicht anders hängt es zusammen mit der Entstehung des „Festes auf Solhaug“.

Rom, im April 1883.

Henrik Ibsen.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München.

In 2. Auflage ist erschienen:

Die Fahrt nach der alten Urkunde.

Geschichten und Bilder

aus dem Leben eines deutschböhmischen Emigrantengeschlechtes

von **August Sperl.**

Zweite Auflage. 16 Bog. 8°. Eleg. geh. 3 M 50 ₰.; in Goldschnitt geb. 4 M 50 ₰.

Professor Dr. **Franz Muncker** schreibt im „Deutschen Wochenblatt" über dieses Werk:

„Ein eigenartiges Buch, das nicht leicht in eine der landläufigen ästhetisch-litterarischen Kategorien unterzubringen ist und doch eine so zweifellose künstlerische und namentlich sittliche Bedeutung besitzt, daß es den ungewöhnlichen Erfolg einer zweiten Auflage vor Ablauf eines Jahres vollauf verdient hat. Der Titel und die äußere Einkleidung der Darstellung läßt den Leser einen Roman erwarten; was aber Sperl ihm wirklich bietet, sieht doch nur ganz von weitem einem richtigen, einheitlich aufgebauten und künstlerisch abgerundeten Roman ähnlich. Der Reisegeschichte, die das Ganze umrahmt, fehlt vor allem eine wirkliche Handlung und damit das eigentlich episch interessierende Moment. Sie dient aber eben auch dem Verfasser nur als äußerer Rahmen, in den er mehrere Einzelbilder, Charaktergemälde, Genrestücke, Novelletten, Skizzen und ähnliches, auf bequeme Weise einschließt. Diesen Einzelbildern ist der epische Charakter entschiedener aufgeprägt. Mit liebevollem Fleiße und mit glücklicher Anschaulichkeit sind besonders Land und Leute überall gemalt; auf diesem Grund erhebt sich dann meist eine kleine Geschichte, die bald breit ausgeführt, bald nur skizzenhaft angedeutet ist und immer sich an die geschichtlichen Verhältnisse der Vergangenheit oder an die sozialen Zustände der Gegenwart anlehnt. Aber auch hier drängt sich oft ein lyrischer Ton ein; die Rede nimmt eine stark rhetorische Färbung an, so daß wir bisweilen sogar kaum mehr einem Erzähler, sondern geradezu einem Prediger zuzuhören meinen; moralische Ermahnungen und Reflexionen aller Art und über alles Erdenkliche bringen den Gang der Handlung zu einem zeitweiligen Stillstand. Und vielleicht sind es gerade diese lehrhaften Abschnitte, die dem Buche so schnell zahlreiche Freunde gewonnen haben. . . . Wogegen Sperl aber mit aller Macht streitet, das ist der materialistische Zug der neuesten Zeit, das maß- und gewissenlose Streben nach Besitz, die Jagd nach äußeren Glücksgütern, die Auswüchse des modernen Industrie- und Handelswesens, die Gleichgiltigkeit gegen die Ideale des Geistes und Herzens. Die Gefahren, die er von der Herrschaft des Materialismus befürchtet, weist er höchst anschaulich an Beispielen auf, die uns in alle möglichen Stände, Gesellschaftskreise und Lebenslagen führen. Glücklich charakterisiert er, oft nur mit wenigen Strichen, die Personen, die uns in den einzelnen Bildern gegenübertreten; meistens handelt es sich dabei weniger um eigenartige Individualitäten als um Gestalten und Charaktere von typischer Bedeutung. In den besten dieser Einzelbilder — es sind einige Meisterstücke darunter — schlägt Sperl den schlichten, aber kräftigen und innig zum Herzen dringenden Ton einer alten Chronik an, die nicht nur reich mit frommen Sprüchen aus der Lutherischen Bibel ausgeziert ist, sondern überhaupt ihre Sprache vornehmlich aus Luthers Wortschatze geschöpft, an dem Deutsch des Reformators gebildet hat. Form und Inhalt verbindet sich hier zur schönsten Harmonie; der Leser, durch künstlerische Vorzüge der Darstellung gefesselt, giebt sich willig auch dem sittlichen Eindruck des Werkes hin, das unter der Menge unserer heutigen, meist nur nach augenblicklicher Erregung und Unterhaltung haschenden Erzählungen eine in hohem Grad erfreuliche Ausnahme bedeutet."

